تعقيباً على مصادقة محكمة النقض المصريّة على الحكم الذي صدر بحق نصر حامد أبي زيد، القاضي بتفريقه عن زوجته بدعوى الارتداد عن الإسلام، بعثتْ هيئة تحرير مجلة الآداب اللبنانية بالبيان التالي إلى «لجنة التضامن مع نصر حامد أبي زيد وابتهال يونس» في القاهرة.

إلى أبي زيد، وابتهال يونس وأفراد عائلتهما

يهم مجلة **الآداب** أن تعلن من جديد عن تضامنها التامّ مع المفكّر العربي الكبير نصر حامد أبي زيد، وهو يواجه مصادقةً ظالمةً على حكمٍ جائرٍ أصلاً. والظلم في قضية أبي زيد يتجلّى على غير صعيد:

١ - فهو ظلمٌ فكريّ يطولُ مفكّراً، فَهِمَ رسالةَ الفكر كما يجب عليها أن تكون: إعمالاً لأدوات النقد والتحليل في أهم قضايا المجتمع والأمّة تأثيراً في تطوّرهما ورفاهيّتهما. والخلافُ مع فِكْرِ مفكّرٍ ما، ولاسيّما إذا كانَ من طينةٍ خلاّقة ومجبولةٍ بحبّ الشعب والعدالة، يجب ألاّ يكون إلاّ بالفكر وحده، مهما أخطأ أبو زيد أو غيرُه في اجتهاده.

٢ - وهو ظلمٌ دينيّ يطول إنساناً لم يقرّ لحظةً واحدةً بما رَماهُ بهِ خصومُه: عَنَيْنا تهمة «الارتداد عن الإسلام». فالحكم والمصادقة معاً، من هذه الناحية، قرارٌ متعسّفٌ على خبيئةٍ مزعومةٍ ألصقتْ بنَفسِ أبي زيْد.. قرارٌ يتنكّر لإقرار أبي زيد بإسلامه ونطقِهِ بالشهادتيْن.

٣ - وهو ظلمٌ وطنيّ واجتماعي وسياسيّ وحضاريّ يطولُ أكبر بلدٍ عربيّ منْ حيثُ عددُ السُكّان والتأثير، ويعطي صورةً متخلّفةً عن مصر - بل عن بلادِ عروبةٍ - تحكمها لا أنظمةُ الرقابةِ والبوليس فحسب، بل محاكمُ تفتيش /«ميليشياتٌ» ترتدي ثوب القضاء أو يحكمها نظامٌ معادٍ لقوى «العنف الإسلامي» في الظلام، ومؤيّدٌ لها أو متغافلٌ عنها في النّهار وفي أروقة «الحاكم»!

٤ - وهو ظلمٌ يطولُ عائلةً بأكملها، لا فرداً واحداً بعيْنه. إذْ يُراد بالحكم والمصادقة كليْهما أن يُؤخَذَ أفرادُ عائلةِ أبي زيد كُلّهم بجريرة، (وأيّة جريرة!) نصر حامد وحده. ولعلّ ذلك العسف الجديد أن يذكّرنا بما كانت فرقةُ «الأزارقة» ترتكبه بحقّ خصومها حين ترميهم بالشرك: فقد حلّلت هذه الفرقةُ مبدأ «الاستعراض»، وبموجبه حلّلتْ قتلَ أولاد «المشركين» وزوجاتهم وكُلّ من متّ إليهم بصلة. وعلى الرّغم من أنّ العسف الجديد لم يتعرّض لسلامة عائلة أبي زيْد الجسدية (بعد)، فممّا لا شكّ فيه أنّه قد انتهك وحدتها وتماسُكها ونسيجَها الأخلاقي والدّاخليّ حين حَكَمَ بتفريق الدكتورة ابتهال يونس وأولادها عن زوجها وأبيهم «المرتدّ»... ضارباً - في الوقت ذاته - عرضَ الحائط بمبدإٍ إسلاميّ مكين مؤدّاه أنّ كُلّ نفسٍ بما كسبتْ رهينة.

٥ - وهو ظلمٌ بحقّ القضاء المصريّ الذي يُرادُ لَهُ اليوم أن يكون حليفاً للديكتاتوريّات (الحاكمة و«المعارضة») وخصماً للثقافة والحريّة، لا مدافعاً عنيداً عنهما.

إنّ مجلة **الآداب** تعي أنّ «العَبَث بالمقدّسات الدينيّة» حجّةٌ خاويةٌ يلجأ إليها ضُعَفاءُ الفكرِ والجدل من أجل كَبْح العقل وترسيخ الديكتاتوريّة. وهي ترى أنّ أكبر انتصارٍ للإسلام هو في مقارعة الحجّة بالحجّة، والمنطق بالمنطق. وأمّا احترامُ الاعتقاد الدينيّ فواجبٌ، لا يوازيه - في نظرنا - إلاّ احترامُ الاختلاف مع هذا الاعتقاد أو مع تيّاراتِهِ السّائدة أو المُسَوَّدَة بقوّة الحكمة والبوليس و«الفقهاء».

إنّ الشكّ - حتى ببعض «المقدّسات» - هو صِنْوُ الحرّية، التي بها وحدها يكون المجتمعُ ديناميّاً وحيّاً وقادراً على مواجهة الأحلاف الاستعماريّة «الإسرائيلية». وأمّا قتْلُ الخلاف بحجّة إكساب المجتمع «مناعةً داخليّة»، فهو حجّةٌ لن تؤدّي إلاّ إلى قتْل المجتمع... وإلى فرض هيمنةٍ خارجيّة أعظم على «المقدّسات» نفسها!

تحيّةً متجدّدةً إلى نصر حامد أبي زيد، وإلى ابتهال يونس. وإلى جميع أفراد عائلتهما أينما كانوا... وعهداً بأن لا نسمح لأعداء الفكر والثقافة باستفرادنا.

الآداب

مؤتمر طليطلة... وموقفنا!

كانَ مِنَ المقرّر أن تعقد مدرسةُ طليطلة للمترجمين لقـاءً بين ١٣ و١٥ حزيران (يونيو) الماضي، وموضوعُهُ: «الكتابة والترجمة في حوض البحر الأبيض المتوسط: تأملات مِن الضفّتين». وكان مِن بين المدعوّين كتّابٌ من إسبانيا وفرنسا وبريطانيا واليونان، فضلاً عن كتّاب عرب نذكر منهم: إبراهيم عبد المجيد، ومحمد الأشعري، وإبراهيم الكوني، ومحمد برّادة، وعبد القادر الشاوي، وحسن داوود، ومحمد علي فرحات، وجمال الغيطاني، وصبري حافظ، وسهيل إدريس، ويمنى العيد، وجورج طرابيشي، وفاروق مردم بك.. ولكنّ بعض الكتاب العرب المذكورين فوجئوا بوجود مشاركين مِن الكيان الصهيوني، فقام كلّ من سهيل ادريس وصبري حافظ بالاتّصال ببعض زملائهما العرب لحضّهم على الامتناع عن المشاركة في هذا اللّقاء «التطبيعي»... ولاسيّما أنّ الدّعوة وُجّهت في عزّ العدوان الإسرائيلي البربري على شعب لبنان ومقاومته.

وقد لبّت الأكثريةُ الساحقة مِن المدعوّين العرب نداءَ «المقاطعة» (ومنهم: برادة، الأشعري، الغيطاني، العيد، مردم بك...). واضطرّتْ مدرسةُ طليطلة إلى إلغاء المؤتمر برمّته!

فيما يلي نصّ البرقيتين اللتين بعث بهما إدريس وحافظ إلى رئاسة المؤتمر (الرسالة الأولى بالعربية، والثانية بالإنكليزية قامت **الآداب** بتعريبها).

فقد كتب سهيل ادريس:

بيروت في ١٩٩٦/٤/٢٠

حضرة السيد مدير مدرسة طليطلة للمترجمين

تحية طيّبة وبعد، فقد تسلمتُ دعوتكم للمشاركة في المائدة المستديرة التي ستعقدها مدرستكم بين ١٣ و١٥ حزيران القادم تحت عنوان «الصحف والمجلات الثقافية: دورها في تنشيط النقد الأدبي والترجمة».

وإني إذ أشكر لكم الدعوة، أبلغكم اعتذاري عن عدم المشاركة في هذه الندوة، انسجاماً مع قرارنا بمقاطعة كلّ مؤتمر أو ندوة يشارك فيها مثقّفون إسرائيليون. مع الشكر والاحترام

سهيل ادريس

صاحب مجلة الآداب

وكتب حافظ:

لندن في ٢٢ نيسان ١٩٩٦

شكراً على رسالتكم المؤرخة في ١٠ نيسان (ابريل) ١٩٩٦، وكنتم قد أرسلتم طيّها قائمةً بالمشاركين في مؤتمركم القادم وعنوانه «الكتابة والترجمة في حوض البحر الأبيض المتوسط: تأملات مِن الضفّتيْن» المتوقّع انعقاده بين الثالث عشر والخامس عشر من حزيران ١٩٩٦.

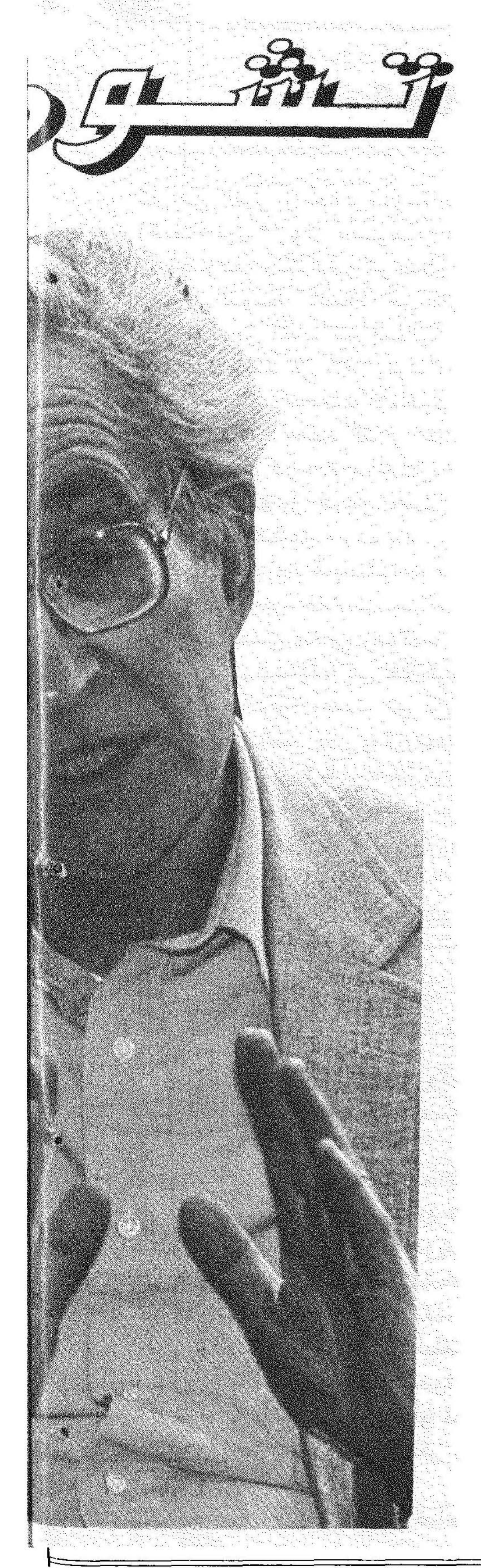
صُدِمتُ حين وجدتُ على قائمة الكتّاب المدعوّين من قبلكم أسماءَ ثلاثة مشاركين من إسرائيل. إنّ هذه القائمة ما كانت لتأتي في وقتٍ أسوأ مِن الوقتِ الحالي؛ فالجيش الإسرائيلي ضالعٌ ضلوعاً عميقاً في سياسةِ إرهابٍ تمارسُها دولتُهُ ضدّ النساء والأطفال والمدنيّين في لبنان. وهذه الصّدْمةُ يتردّدُ صَدَاها الآن عِند المشاركين العرب، الذين قبلوا دعوتكم عن ثقةٍ، مِن غير أن يشتبهوا بوجودِ خطّة خفيّة hidden agenda تتعلّق بما يسمّى بـ«التطبيع» - السيّئ السمعة - للعلاقات بين المثقفين العرب ومثقفين من إسرائيل التي ماتزال تحتل أراضي ثلاثة بلدان عربيّة.

إنّ غالبية المثقفين العرب تقف بثبات ضدّ أيّ نوعٍ مِن الحوار مع أيّ مثقف مِن الدولة الصهيونيّة التي تحتل أرضهم. وأمّا المشاركون العرب في أيّ منتدىً دوليّ مع مثقفين من إسرائيل، فهم ليسوا إلاّ أقليّةً ضئيلة تحتقرها غالبيةُ الحركة الثقافية العربية وتنبذها.

بعد مشاورة واسعة مع عدد مِن زملائي العرب، أعلمكم بأنّهُ لن يكون في وسعي، ولا في وسع معظم الكتّاب والمثقفين العرب، أنْ نشاركَ في مؤتمركم، إلاّ بعد إعطائنا ضمانةً واضحةً بأنّ دعوة كلّ المشاركين مِن إسرائيل قد سُحِبَتْ، وأنّ أسماءهم قد أُلغِيَتْ من لائحة المشاركين.

أتطلّع إلى سماع ردّكم قريباً.

المخلص صبري حافظ



فـيـمـا يلي الحلقـة الأولى من حلقـتين، هما تعريب(*) لمحـاضـرةٍ ألقاها تشومسكي العامَ الماضي في أوستراليا بدعوة من «رابطة إسعاف تيمور الشرقية». والجدير بالذكر أنّ اهتمام تشومسكي بقضيّة «تيمور الشرقية» يعود إلى ثلاثين سنة خَلَتْ، وذلك منذ انقلاب ١٩٦٥ الذي أتى بديكتاتور اسمه «سوهارتو» مايزال كابوسُهُ، بشخصه، جاثماً على صدر هذا البلد الكبير حتى اليوم!.

كلمةٌ لا بدّ منها حول مأساة تيمور الشرقيّة. فقد كانت هذه الجزيرة – الواقعة إلى شمالي أوستراليا – مستعمرةً برتغاليّةً، ثم أعلنت البرتغال تخلّيها عنها مع حلول نيسان ١٩٧٤. فتشكّلت في تيمور الشرقية ثلاثة أحزاب رئيسيّة، كان أكبرَها حزبٌ إصلاحي اسمه FRET-ILIN، أعلنَ استقلال الجزيرة في ٢٨ نوفمبر (تشرين الثاني) ١٩٧٥. لكن في ٦ ديسمبر (كانون الأوّل) من هذا العام، زار الرّئيس الأمريكي فورد برفقة هنري كيسنجر تيمور الشرقية. وفي اليوم التالي اجتاحتها أندونيسيا وضمّتها إلى شريطِ جُزُرِها (المؤلف من أكثر من ٣٠٠٠ جزيرة) بعد أن قتلت أكثر من ٢٠٠ ألف مواطن. وحتى اليوم لم تعترف الأمم المتحدة بهذا الضمّ، بل طالبت الجمعية العمومية في قرار يحمل رقم ٣٨٤٥ بانسحاب أندونيسيا مِن الجزيرة. لكن أندونيسيا رفضت، وواصلت التنكُّر للحقوق القوميّة لشعب تيمور الشرقية.

والمعلوم أنّ المموّل الأساسي لنظام سوهارتو، سلاحاً وعتاداً، هو الولايات المتحدة... بل إنّ الولايات المتحدة كانت هي التي درَّبتْ جنرالات الانقلاب الدمويّ عام ١٩٦٥، وعادت عام ١٩٩٤ مثلاً فبعثتْ بأسلحة متطوّرة إلى سوهارتو تُقدَّرُ بـ ١٠٠ مليون دولار. ولطالما تمّ إرسال هذه الأسلحة عبر... (نعم!) «إسرائيل»، منعاً لأيّ غضبٍ شعبيّ أمريكي (على نحو ما أكد تشومسكي في **Powers and Prospects**، ص ١٧٥).

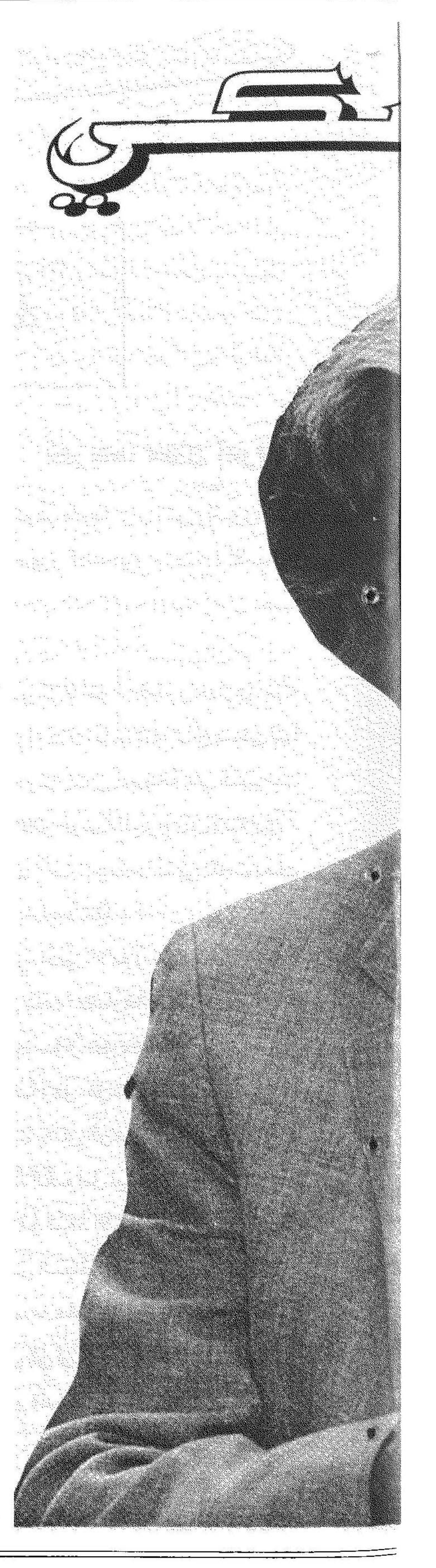
وأمّا محاضرة تشومسكي التالية فلا بدَّ لي من أنْ أشير إلى أنّها تأتي بعد حوالي ثلاثين عاماً على إلقائه محاضرةً أخرى هي «مسؤوليّة المثقفين»، كنتُ قد عرّبْتُها منذ ثلاث سنوات ونشرتها في **الآداب** ضمن ملف كبير خاصّ بهذا المثقف المعارض الأبرز لسياسة الولايات المتحدة الداخلية والخارجيّة. وتشير عودة تشومسكي إلى هذا الموضوع إلى هاجس هذا المثقف بالتنظير لـ«مسؤولية» المثقف الغربي تحديداً، وهي مسؤولية يرَى تشومسكي أنها أعمقُ بكثيرٍ مِن مسؤولية «سائر النّاس» وذلك بسبب حريّة التعبير التي يحظى بها في بلاده.

لكنّ مقالة اليوم تختلف عن مقالة الأمس مِن عدّة جوانب، أهمّها اثنان:

أ – تركّز مقالة اليوم على مسألة تيمور الشرقيّة، في حين تركّزتْ مقالةُ الأمس على ڤيتنام، وصارتْ دستورَ الحركة الطلابية المناهضة (عام ١٩٦٦) لسياسة التدخّل الأمريكي هناك.

ب – يطرح تشومسكي في مقالة اليوم، بخلاف مقالة الأمس، أسساً «نظريّة» جديدة لدور المثقّف المعاصر، تتخطّى بعض «المثاليّات» أو «العموميات» التي شابتْ مقالته

(*) أتوجّه بالشكر إلى كيرستن إدريس على ملاحظاتها القيّمة في هذا المجال (س).



الأولى. فهو يحدّد الآن **الجمهورَ** الذي ينبغي على المثقف أن يخاطبه، فينبذ فكرة «الكويكرز» الشهيرة: «قُل الحقّ في وجه القوّة / السلطة»، ويستبدلها - تبعاً لتجربته الطويلة المرّة - بـ«قُل الحقّ للجمهورِ الصحيح أو الملائم».

ولعلّ علينا، نحن الكتّاب العربَ، أن نستفيد مِن «وَصْفَة» تشومسكي: فانخراطُنا في مؤسسات السلطة «الثقافية»، أوْ تقرُّبنا من زُعماء التسلُّط، بحجّة «الترشيد» أو «التنبيه» أو «تجسير الهوّة بين المثقف والأمير» (بحسب المصطلح الشهير لسعد الدين إبراهيم)، سياستان خاطئتان أوْ خادعتان للذات. ذلك أنَّ «هنري كيسنجر» العربيّ أو مدراءَ «جنرال موتورز» العرب يعرفون «معظم الحقائق بما فيه الكفاية». وواجب المثقف العربيّ هو التوجّه إلى الجمهور الصّحيح: **القادر** على العمل مِن أجل التطوير أو الثورة، لا إلى «جمهورٍ» مساهمٍ في الارتداد أو القمع، وقد يَستخدم حججنا «الثقافية» ضدّنا ومن أجل قمع مشرعنٍ لنا وللآخرين! وتقفز إلى بالي، للتوّ، قافلةُ المثقفين الذين التحقوا بركب رئيس الوزراء اللبناني رفيق الحريري، وطموحُهُم - كل طموحهم - هو المال و«السلطان» المزيّف، لا ترشيد السلطة في سياستها تجاه المعلّمين والعمّال!

***

كما أنّ نظريّة تشومسكي الجديدة تتخطّى اهتماماته التقنيّة السابقة نفسها. فمعلوم أنّ هذا المفكّر هو أوّل من ثوّر حقل «العلوم الدّماغية»، أي كيفية عمل الدماغ من أجل إنتاج اللّغة والذّكاء. لكنّه في مقالة اليوم يميز بين الأمور ذات «الفائدة **النظريّة**»؛ ويعطي مثلاً على ذلك العلومَ الدماغيّة (التي هو من أشهر أسمائها في العالم!)... وبين الأمور **ذات الأهميّة البشرية** الإنسانيّة. ويحثّ المثقّفَ المعاصر على التوجّه بفكره وجهده إلى النّوع الثاني من الأُمور، لأنّه بها وحدها يحقّق مسؤوليَّته الثقافية تحقيقاً صحيحاً ووافياً.

***

ولا بدّ أخيراً من إعادة التذكير بأُسلوب تشومسكي السّاخر. وكنتُ قد أشرتُ في مقدّمة ملف تشومسكي عام ١٩٩٣ إلى أنّه حين يقول «نحن»، فإنّه غالباً ما يعني «الإدارة الأمريكية» أو «مثقّفيها التابعين» أو «الغباء الإعلامي المتحيّز في الولايات المتحدة». ولذلك فقد ارتأيْتُ آنذاك، واليوم أيضاً: «أن أضع بعض عباراته بين مزدوجين، أوْ أن أُنهي بعضها الآخر بعلامات تعجُّب غيرِ موجودة في الأصل، تدليلاً على أنّ المقصود هو السخرية لا واقع الحال».

لكنّني أُضيف هنا، أوْ أستدركُ مُوضحاً، أنّ «نحنُ» التشومسكيّة ليستْ سخريةً دائماً أوْ سخريةً فحسب. وإنّما هي أيضاً اعترافٌ بِدَيْنِ تشومسكي لحريّة التعبير التي يتيحها له مجتمعه الأمريكي، ولو في منشورات جماعاته المهمَّشة أوْ وسائل إعلامه المحارَبَة بشدّة من قبل نظام الشركات الأمريكية. كما أنّ «نحنُ» التشومسكيّة تؤكّد أنّ المثقف، مهما عارَضَ وحارَبَ أسسَ مجتمعه الفكرية والاقتصادية، جزءٌ من هذا المجتمع، وأنّ آليات مقاومته إيّاها نابعةٌ مِن هذا المجتمع أيضاً.

س.س.إ.

نعوم تشومسكي

الكتّاب والمسؤولية الثقافية[*]

تعريب: سماح إدريس

طُلب مِنّي أن أعلّق على سؤالٍ أجِدهُ - بصراحة - محيِّراً بعضَ الشيء كُلّما طُرِح، وهو غالباً ما يُطرح. وعليّ أن أخبركم، سلفاً، بأنّ لديّ القليل لأقوله عنه ممّا يتجاوز البَدَهيّات. والمبرّر الوحيد الذي أستطيع أن أفكّر به لإرهاقي إيّاكم بها هو أنّها كثيراً ما تُنفى؛ ولئن كان هذا النفي لا يأتي عَن طريق الكلمات فإنّه يأتي عن طريق الممارسة الثابتة.

تُطرَح الأسئلةُ بتنويعاتٍ كثيرة، فيحاول المرء أن يقول شيئاً عن بعضها، وأمّا بعضها الآخر فإنّه لا يملك إلاّ أن يحدّق فيها بارتباك. لعلّ هذه الأسئلة الأخيرة شديدةُ الصعوبة، مِن النّوع الذي يعرض بشكل ثابت في البحث العلمي، الذي يضغط - حين يكون في قمّة جديته - على تُخُوم الفهم المحدود دائماً. أو لعلّها أسئلة شديدة السُّهولة، يمكن الإجابة عنها في عبارةٍ واحدة. هذه هي الأسئلة المربكة، والسؤال الذي طُلب منّي أن أناقشه هُوَ واحِدٌ منها... بالنسبة لي على الأقلّ.

فعلى مستوى أوّل، تبدو الإجابةُ سَهْلَةً أكْثَرَ مِمّا ينبغي: إنّ المسؤوليّة الثقافية للكاتب، أوْ لأيّ إنسانٍ شريف، هي أن يقول الحقيقة. وبالمناسبة، فأنا هنا أُؤوِّل عبارَة «المسؤولية الثقافية» تأويلاً ضيّقاً، إذْ ثمّة أبعادٌ كثيرة سأضعها جانباً، ومنها: الأبعاد الجمالية على سبيل المثال.

ولكنْ إنْ كان هناك جوابٌ سَهْل على هذا المستوى الأوّل من التعميم، فإنّ الاستدراكات والتعقيدات سرْعان ما تبرز. ومنها أنّ الواجب الأخلاقي يحتّم أن يكتشف المرءُ الحقيقةَ وأن يُخبرها: **بأفضل وسيلة يتوفَّرُ عليها**، وأن تكون أموراً **ذاتَ شأنٍ**، وأنْ يوجِّهها إلى **الجمهور الصحيح**. وتصعب الأسئلةُ، وتبلغ أحياناً حدَّ الاستحالة على الإجابة، حين نحاول أن نحدِّدَ معنى هذه الاستدراكات.

فأمّا مسؤوليّةُ السعي إلى اكتشاف الحقيقة وإخبارِها، فإنّه ليس ثمّة الكثير ممّا يمكن قوله عنها، باستثناء التأكيد على أنّها مسؤوليّةٌ صعبةٌ غالباً، وقد تكون مبهظةً على الصعيد الشخصي ولاسيّما لِمَنْ هُمْ أكْثَرُ عُرْضَةً لِلْجَرْحِ [أوِ الانتِقادِ][1]. وهذا ينطبق على المجتمعات الحرّة جداً، وأمّا في المجتمعات الأخرى فقد تكون التكاليفُ خطيرةً حقّاً.

ولننتقل إلى الجزء الثاني، لِنُعَيِّن الأمورَ «ذات الشّأن». وفي هذا المجال هناك عدّة عوامل يجب اعتبارُها. فثمّة أسئلة مهمّة لأنّها ذاتُ فائدةٍ نظريّة؛ ومنها سؤالٌ تطرحه الكتبُ الأشدُّ رواجاً في أيامنا هذه طرحاً منتظماً وهو: هل تملك العُلوم الدِّماغيّةُ (brain sciences) ما تخبرنا به عن الوعي أو عن ظواهر أخرى مِن ظواهر العقل؟ لكنّ هذه العوامل ليست هي ما يشغل اهتمامَنا هنا؛ بل ما يشغله هو البُعد الأخلاقيُّ المتّصلُ بالنتائج المحتملة، ولاسيّما فيما يخصّ الحياةَ البشريّة.

إنّ مسؤولية الكاتب بوصفه **عاملاً أخلاقياً** [أوْ أداةً أخلاقية] moral agent هو أن **يسعى إلى أن ينقل الحقيقةَ المتّصلة بأمورٍ ذات أهميّةٍ بشريّةٍ إلى جمهورٍ قادرٍ على التصرُّف إزاءَها**. وهذا هو جزءٌ مِمّا يَعْنيهِ القَوْل بأنّ المرءَ عاملٌ أخلاقي، لا وحْشٌ!. والحقّ أنّه

(*) «Writers and Intellectuel Responsibility» في كتاب تشومسكي الأخير **Powers and Prospects** الصادر عام ١٩٩٦ عن دار South End Press في بوسطن.

(١) **إزاء**: more vulnerable (هامش المترجم هـ.م.).

يصعب أن نفكّر باقتراحٍ أقلَّ مَدْعَاةً للنِّزاعِ من هذه البَدَهيّة... أو أنَّ هذا ما يمكن تَصوُّرُه. ولكنّ واقع الأمر لَيْسَ كذلك لسوء الحَظّ، والسببُ في ذلك بسيط: وهو أنّ الممارسة العادية التي تتَّبعها المجموعاتُ الثقافية التي ننتمي نحنُ إليها بشكل أوْ بآخر ترفض هذا المبدأ الأخلاقيّ الأوّليّ، بل إنّها ترفضه بِحمَاس وانفعال كبيريْن. ولعلّنا رَسبنا في هذا المجال إلى أغْوار تاريخيّة أعمق، وذلك بحسب المقياس الطبيعي التالي: وهو مقارنةُ الممارسة العاديّة التي تتّبعها هذه المجموعات، بالفرص المتاحة أمامها.

ستكونُ لي عودةٌ إلى هذا الاحتمال البغيض، ولكنْ تمثيلاً على ما أقصده فَحَسْبُ، تأمّلوا المسألةَ التي جاءتْ بي إلى أوستراليا. والحقّ أنّ هذه الزيارة قد أُعِدَّ لَها سنوات كثيرة، لكنّ المناسبة المباشرة لقيامي بها هي دعوة وُجِّهَتْ إليّ للحديث عن مسألةِ «تيمور الشرقيّة».

كنت في عام ١٩٧٨ قد أدليتُ بشهادتي في هذا الموضوع أمام الأمم المتّحدة، ونُشرتْ في مجلة Inquiry اليمينيّة الحُرَّويّة[1]. وفي خِتام شهادتي، لاحظتُ ما كانَ صعباً إغفالُه، رغْمَ أنّه يُغْفَلُ بِجَهْدٍ بالِغٍ؛ ولهذا دَعُوني أقدّم ملاحظتي من جديد. فلقد شهد ذلك الزّمنُ عمليْن شنيعَيْن رئيسيْن، حدثا في قسم واحد منَ العالم، واكْتَسَبا حدَّةً وطابعاً متماثليْنِ إلى حدّ كبير: عَنيْتُ ما جَرى في كمبوديا وتيمور الشرقيّة. غير أنّ هذيْن العمليْن الشنيعين اختلفا مِن عدّة جوانب أخرى، تسلّط أكثر مِن ضوء خفيف على موضوعنا. فلنعدّد بعضَ هذه الجوانب، وكلٌّ منها يمكن إثباتُهُ بسهولة ولا يثير أيّ جدلٍ في أوساط مَنْ يمتلكون ذَرَّةً واحدةً مِن العقلانيّة والشرف.

***

لنبدأ بفظائع الْخمير الحُمر [في كمبوديا]:

١ - فقد كانت جرائمَ بحقّ الإنسانيّة، إنْ كان لهذا المفهوم أيُّ معنى.

٢ - وكان يمكنُ نِسْبَتُها إلى عدوٍّ رسميّ.

٣ - وكانَتْ مفيدَةً على الصعيد الإيديولوجيّ، إذْ قدّمتْ تبريراً لجرائمِ الولايات المتّحدة في الهند الصينية خمسةً وعشرين عاماً، ولجرائمها الأُخرى الجارية والقادمة. واستُخْدِمت هذه الجرائمُ استغلالاً متعمَّداً مِن أجل إعادةِ بناءِ الثِّقة [بالقدرة الأمريكية]، وسلاحاً لتنفيذ فظائع إضافيّة (ولسان حال عقيدة الإدارة الأمريكية: أنّ علينا أن نعذِّب وأن نقتل «لنمنع ظهور پول پوت[2] جديد»).

٤ - لم يتقدَّم أحدٌ بأيّ اقتراحٍ لتخفيف جَرائم الخمير الحمر، ناهيك عن وقفها كليّاً.

٥ - استثارتْ هذه الجرائمُ احتجاجاً وسخطاً عارمَيْن، ولافتيْن للنَّظْر بحسب المعايير المُقارَنَة، وبلغا درجةً قياسيَّةً مِنَ الخداع كان سيكونُ لَهَا أعظمُ الأثَرِ في ستالين نفسه (وهذا ليس بالمبالغة!). أمّا التلفيقات فكانت عصيّة على التصحيح؛ ولَم يؤدِّ كَشْفُ الجرائمِ إلاّ إلى ترديدٍ أكثر حماساً لأقوالِ المخادعينَ وإطراءً لهم، أيّاً تكنْ سَخَافةُ هذا الْخِدَاع وعَبَثيَّتُه. بل إنّ أشدَّ الاقتراحات اعتدالاً، القاضي بأَنْ يحاول المرءُ أن يلتزم الحقيقة - وهو اقتراحٌ فظيعٌ في حدّ ذاته - قد أثَارَ ما يشبه الهستيريا وخداعاً متجدِّداً.

٦ - أضحتْ هذه الجرائمُ هي الرّمز الفعْليّ للشرّ، ووُضعتْ إلى جانب جرائم ستالين وهتلر، فبقيتْ ضمن اللائحة المقبولة لفظائع القرن العشرين[!].

مسؤولية الكاتب هي أن ينقل الحقيقة ذات الأهمية البشرية إلى جمهور قادر على التصرف إزاءَها

ولننظرْ بعدَ ذلك إلى الفظائع في تيمور الشرقية، ولنقارنها بتلك التي ارتكبها الخميرُ الحمر في جميع الجوانب المذكورة، نقطةً بعد نقطة:

١ - كانت الفظائع في تيمور الشرقية جرائم بحقّ الإنسانيّة، ولكنّها - علاوةً على ذلك - كانت جرائم نُفِّذَتْ في سياقِ عدوانٍ صريح؛ كانت جَرائمَ حربٍ، فهي لهذا تندرجُ بوضوح ضمن حكم القانون الدوليّ.

٢ - نُسِبَت مسؤوليَّةُ هذه الجرائم نسبةً مباشرةً إلى واشنطن [الإدارة الأمريكية] وحلفائها.

٣ - كانت، إيديولوجيّاً، تُعاني مِن اختلالٍ وَظيفيّ، بملحظ مَرْكَزِ المسؤوليّة[3].

---

(١) إزاء: libertarian، وهو المؤمن بحريّة الإرادة وإطلاقيّة الحريّة؛ وقد شاع استخدام «الحُرَّوية» في اللغة العربيّة مصطلحاً للحديث عن أفكار أحمد لطفي السيّد. (هـ.م.)

(٢) زعيم الخمير الحُمْر في كمبوديا، ورئيس الوزراء والمعروف أنّ عصابته قتلت ما لا يقلّ عن مليوني كمبودي (هـ.م.).

(٣) أيْ أنّ الولايات المتحدة لم تستطع أن تستغلّ هذه الجرائمَ إيديولوجيّاً بسبب مسؤوليّتها عنها (هـ.م.).

٤ – كان إنهاء هذه الفظائع على الدوام أمراً شديدَ السهولة، بملحظِ مركزِ المسؤوليّة [هنا أيضاً]. فتيمور الشرقية ليست البوسنة، ولا رَاوَنْدا، ولا الشّيشَان. ولَم تكن ثمّة حاجةٌ لإرسال قوّات عسكريّة، أو لقصف جاكارتا، أو لفرض عقوباتٍ، بَلْ ولا حتّى لإصدار تحذيرات. وإنّما كان يكفي أن تتوقّف الولاياتُ المُتّحدة عن ضخّ المال والسّلاح إلى أندونيسيا.

٥ – لقد كان ردُّ الفعل على هذه الجرائم – وهنا سأحصر حديثي بأمريكا الشّماليّة، وإن تَكن الملاحَظاتُ التالية قابلة للتعميم على نطاقٍ واسع – صَمْتاً شامِلاً تقريباً، بمَعْزلٍ عن ترداد الإعلام أكاذيبَ الإدارة الأمريكيّة والجنرالات الأندونيسيين وَكأنّها حقائق... وبدرجة من الخداع كان ستالين سيُعجَبُ بها هنا أيضاً.

٦ – ليست الجرائمُ المدعومةُ مِنَ الغرب رمزاً للشرِّ، ولَيْسَتْ وَصْمَةَ عارٍ في سِجِلّنا [!]

إنّ هذا النسق [من الممارسة «الثقافية» المتّبعة] أمرٌ لافتٌ جداً. وإنّ عدم ملاحظته، أو تجنُّب استخلاصِ نَتائج معيّنة منه، يستدعيان موهبة كبيرة. بل إنّه مِن قبيل الثناء على أنظمتنا التربويّة أنّها مَنَحَتْ [مواطنيها] المواهبَ المطلوبةَ بمثل هذا النجاحِ المدهش [!]

***

يجدر هنا تفصيلُ النقطتين الأخيرتيْن بعضَ الشيء. فالواقع أنّ مقالتي [المنشورة في **Inquiry**] قد كانت الأولى في الولايات المتّحدة (أو في كندا، على حدّ علمي) مِنْ حَيث تَكَرُّسُها لتيمور الشرقيّة؛ وكانت الثانيةَ التي عالجتْ هذا الموضوع على الإطلاق، وذلك بعد مضيّ ثلاث سنوات على الفظائع الهائلة التي لعلّها أسوأُ الفظائع نسبةً إلى عدد السُّكّان منذ «الهولوكوست»، وكان تمويلُها يأتي بشكل رئيسيّ مِن دافعي الضّرائب الأمريكيين. وفي هذه الأثناء راحتْ واشنطن والمجموعةُ المثقفة تَنْعَمان بمديح الذّات، لأنّ «حقوق الإنسان هي روحُ سياستنا الخارجيّة»؛ وهذه هي كلماتُ الرَّجل [المقصود: جيمي كارتر] الذي كان في حينها يسرِّع من تدفُّق الأسلحة إلى أندونيسيا... فيما الفظائعُ تبلغ ذُرْوَتَها، ويَنْفَدُ ما لدى المجرمين [الأندونسيين] مِن أسلحة بسبب وحشيّة اعتدائهم. كان كلّ شيءٍ يجري بصمت، وإنْ في الْعَلَنِ. وفي ذلك العام، أي عام ١٩٧٨، بلغتِ التغطيةُ الإعلاميّةُ الأمريكيّةُ والكنديّةُ لما يحدثُ في تيمور الشرقيّة درجةَ الصِّفْر، بعد أن كانت واسعةً قبل الغزو الأندونيسي.

فيما بعد، تمّ التّسليمُ بأنّ ما حدث كانَ إشكالياً، بل ربّما كان «إخزاءً[1] لأندونيسيا» (على نحو ما وصفته **النيويورك تايمز**). وبالمقابل، لم يكن ثمّة «إخزاءٌ» للولايات المتّحدة (أو لـ **النيويورك تايمز**)! كُلُّ ما في الأمر أنّنا في أسوإ الأحوال فشلنا في أن نولي اهتماماً كافياً الأعمالَ غيرَ المَرْضِية التي قَام بها أناسٌ [المقصود: نظام سوهارتو في أندونيسيا] يفتقرون إلى مقاييسنا الحضارية، وربّما لم نبذلْ جهداً كافياً في وقف الأعمال التي كُنّا نوفِّرُ لها، وبتلهُّف، الدَّعم العسكريَّ والديبلوماسيَّ الحاسمَ؛ وهذا أمرٌ يمكن فهمُه، لأنّ عقولنا آنذاك كانتْ في مكانٍ آخر [المقصود: كمبوديا]. وَأمّا الفظائع التي أغفلناها عن غير عَمْد، فقد كانت أخطاءً مؤسِفةً ارتكبها حاكمٌ سِجِلُّهُ «متقلّب» في مراعاةِ حقوقِ الإنسان، على نحو ما أوضح مراسلُ **النيويورك تايمز** مِن آسيا. ومع ذلك، فإنّ حاكم أندونيسيا يبقى إنساناً «معتدلاً» (بحسب تقدير جريدة **كريستشنْ سايِنْسْ مونيتور**)، «غير مؤذٍ في أساسِه»، عرضةً لنقدٍ غيرِ عادلٍ مِن قبَلِ «مُرَوِّجي العصابات» في تيمور الشرقيّة الذين يتحدّثون «عَنْ وحشيّة الجيْش [الأندونيسي] واستخدامِه لوسائل التعذيب» (حسب قَوْل **الإكونومِسْت**)!

وحين تمّ أخيراً الاعترافُ الضئيل بالجرائم (المستمرّة) في تيمور الشرقية – مع تبرئةٍ دائمة لأنفسنا من كُلِّ مسؤوليّة عن دورنا المتعمّد والحاسم في هذه الجرائم – لم يكن هناك من يَدْفَعَهُ ابتذالُهُ لاستذكارِ شيءٍ من أحداث الماضي[2].

وبالتأكيد فإنّ أكثر معالم هذا الماضي كشفاً هو إظهارُ الكتّاب [الأمريكيين، والغربيين عامة] ابتهاجَهُمُ المطلق بـ«المذبحة الجماعيّة الصّاعقة» التي نفّذها «المعتدلون الأندونيسيّون» عام ١٩٦٥، حسب قَوْلِ محرّري جريدة الـ

وفّرت الولايات المتحدة الدعم العسكري والديبلوماسي الحاسم لارتكاب أبشع المجازر في تيمور الشرقية منذ الهولوكوست!

(١) إخزاء: shaming، أي التخجيل، أو الدّفْع إلى الخزْي (هـ.م.)
(٢) واضحٌ هنا استمرارُ تشومسكي في السخرية (هـ.م.)

نيـويورك تايمز الّذين التحقوا بزملائهم في التعبير عن غبطة غير مكبوتة بأخبار «حَمّام الدّمِ الغالي» (حسب مجلة Time)؛ وهو حَمّامٌ وصفه الناقد الليبرالي الأبرز في صحيفة الـ **نيـويورك تايمز** باستحسانٍ حين قالَ إنّهُ «وَمْضَةُ نور في [ظلام] آسيا». وامتدح المعلقون المحترمون واشنطن لابتعادها عَن اتّخاذِ موقفٍ علنيّ، وذلك بامتناعها عَنِ التباهي بإسهامها في «إنجازات المعتدلين» الأندونيسيين وامتناعها عن إظهار سعادتها بالنتيجة النهائية. لقد كان ذلك حكيماً، كما لاحظ محرّرو الـ **نيويورك تايمز**، لأنّ ترحيب واشنطن العلنيّ بحكّام أندونيسيا الجُدد «كان سيؤذيهم بالتأكيد»، وإنْ كانَ لا بأس على واشنطن أن تقدّم لهم «عَرابينَ سخيّةً مِنَ الأرُزّ والقطنِ والآلات» وأن تواصل تقديمَ مساعدتها التي حُجِبَتْ عن أندونيسيا قبل أن تصحّح الأمور «المذبحةُ الجماعيّةُ الصاعقة»!

إنّ هذه الحلقة، التي تخبرنا الكثيرَ عن معاييرنا الفعليّة، مدفونةٌ في عُمقِ ثقبِ الذاكرة. وقد سبَقَ لي أن عرضتُها في كتابٍ صدر لي منذ مدّةٍ وجيزة، وعنوانه **العام ٥٠١**[١]. إنّ على النُّصوص أن تُقرأ كي تُصدَّق، غير أنّه لَيْسَ هناك ما يشغل بالَنا، بل إنّ قَدَرَ هذا الأمر هو أن يبقى في طيِّ الظلمة الملائمة[٢].

وكما يُدرك كُلُّ إنسانٍ غير أُمّيٍّ، فإنّ هناك مثالاً آخر حَدَثَ في المكان نفسه والسنوات عينها، ويمكن الاستشهادُ بِهِ للتأكيد على النقطة ذاتها التي أبرزَتْها المقارنة بين كمبوديا وتيمور الشرقية؛ عنيْتُ تحديداً: نصْفَي «عقد الإبادة الجَماعيّة»، على نحو ما وُصِفَتْ بِهِ السنواتُ الممتدّةُ بين ١٩٦٩ و١٩٧٩ بلسان لجنة التحقيق الحكومية المستقلّة الوحيدة (من فنلندا). وهذا موضوعٌ آخَر حُذِفَ مِنَ التّاريخ (علماً أنّه لم يمرّ حقّاً من تلك المداخل «السامية») ويكشف لنا معلومات أكثر عن الحضارة الغربيّة.. إنْ قرّرنا أن ننظر إلى هذه المعلومات!

***

إنّ ما قمتُ بِهِ لَهُوَ مجرّد بداية متواضعة لكشف الأمور. فالحقيقة أسوأ بكثير، ويجدر بنا أن نعرف صفحةَ التاريخ التي تنتمي إليها. وعلاوة على ذلك فإنّ الأمثلة ليست فريدةً، وَلا هي نادرة. بل إنّ الحكاية تتواصل، فيما نحنُ نلتقي بعضنا بعضاً: انتقِ أيَّ جزءٍ من العالم كيفما اتّفق، تجدْ على الأرجح أمثلةً فيه [شبيهةً بالتي ذكرناها]. خُذْ أمريكا اللاتينيّة مثلاً، وهي المجال التقليدي للنفوذ الأمريكي، والمكانُ الطبيعي – بالتالي – الّذي ينبغي أن ننظر إليه إنْ رُمْنَا فَهْمَ القيمِ التي تسيطر على العالم المعاصر. إنّ نصف المعونة العسكرية الأمريكية تذهب إلى كولومبيا، وقد زادَتْ تحت رعاية كلينتون. وكولومبيا هي أيْضاً أسوأُ منتهكٍ لحقوق الإنسان في ذلك النصف مِنَ الكرة الأرضيّة.

إن أكثر من نصف المعونة العسكرية الأمريكية تذهب إلى كولومبيا، التي هي أسوأ منتهك لحقوق الإنسان في تلك المنطقة من العالم!

والفظائع المرعبة التي تقترفها طليعةُ الدُّوَل المستفيدة من المعونة العسكرية والتدريب العسكري الأمريكيّيْن مُوَثّقةٌ على نحوٍ منتظم وبتفصيلٍ مروِّعٍ من طرف مراقبي حقوق الإنسان، والكنيسة، وغير ذلك. غير أنّ الحقائق نادراً ما تنقلها وسائلُ الإعلام؛ وبمعزلٍ عن منظمات التضامن الصغيرة [مع الشعوب المضطهدة] ومنشورات الجماعات المهمَّشة فإنّ كلّ الفظائع تمرّ دون أي تعليق. وما يتسرّبُ إنّما هو «حكاياتُ جِنّ» رسميّة عن الحرب ضدّ المخدّرات؛ وهي حكايات تصرف النَّظَرَ عَنْها جَماعاتُ حقوق الإنسان وجميعُ المراقبين الجيّدي الاطّلاع باعتبارها حكاياتٍ منافيةً للعقل... في حين أنّها لا تني تُكرَّرُ في «الصحافة الحرّة» بقدسيّة دينيّة وكأنّها حقائق!

لقد ثبت بِمَا لا يَدَعُ مجالاً للشكّ أنّ هذا نَسَقٌ عامّ، برهَنَتْ عَلَيْه آلافُ الصفحات من التوثيق المُفَصَّل، ومع ذلك فإنّها تُتَجاهَلُ في العادة. ولئن التُفِتَ إليها فإنّهُ يُستهانُ بها بعبارات طقسيّةٍ ساخِرَة؛ فتوصَمُ هذه الصفحاتُ الموثّقة بأنّها: «خطبة مُسَهَبة عنيفَة»، أو «كلامٌ مُعادٌ»، أو «نظريّةٌ مؤامَرَة»[٣]، أو «صفحاتٌ معاديةٌ للأمريكان» (والعبارة الأخيرة مصطلح مثير للانتباه، لأنّهُ مستعارٌ مِن قاموس التوتاليتاريّة)، وغير ذلك من الأدوات التي يُوفِّرُها نمطُ التفكير السائد مِنْ أجل تَجَنُّبِ أخطارِ المنطق ومن أجل حماية المؤمن [بهذا النمط] مِن الحقيقة غيرِ الملائمة.

وإنّه سيكون شيِّقاً إلى حدٍّ ما أن نقارن المدافعين المعاصرين عن النقاء العقيديّ، بالمفكّرين الْقَرُوَسْطيّين الّذين تعاملوا مع الهَرْطَقة بجدّية وشعروا بالحاجة إلى مواجهتها بالجدلِ

(١) العنوان الكامل للكتاب هو: **Noam Chomsky: The Year 501, The Conquest Continues.**
(٢) proper obscurity يمكن تعريبها أيضاً بـ «الغموض أو الكتمان الأنيق أو المرتّب أو المحترم»، وهذه التعريبات جميعها أمثلةٌ على «الإرْداف الخُلْفيّ» (oxymoron) (هـ.م).
(٣) نظرية تقول بأنّ التاريخ ليس إلاّ نتيجة لمؤامرات مدبَّرَة. (هـ.م.)

الدَّقيق. ذلك المستوى من الشرف العلمي نادرٌ اليوم، على نحو ما سيظهر البحثُ الأمين. وهذه الحقيقة - وهي حقيقةٌ فعلاً - قد تكون جديرةً بالتأمّل.

***

إنّ البدهيّة، التي استهللنا بهَا كلامَنا، تغدو بَعْدَ تطبيقها على الحالات القليلة المُسْتَعْرَضَةِ منذ لحظات، كالتالي: إنّ مسؤولية المثقفين الغربيّين قد كانت وماتزال هي قَوْلُ الحقيقة، عن «إخزاء الغرب»، إلى جمهور غربيّ، قادرٍ على إنهاء الجرائم، بفعاليّة وسهولة وسرعة. هذه هي البدهية: بسيطةٌ، غيرَ غامضة، صائبةٌ بدون أدنى شكّ. فإذا شاؤوا [المثقفون الغربيّون] أن يدينوا فظائع الخمير الحُمْر، فهذا أمرٌ جيّد وحسن، ماداموا قد سعوا إلى التزام الحقيقة. لكنّ هذا سيكون أمراً ذا أهميّة محدودة إن لم يكن لديهم اقتراحُ عَمَلٍ؛ وهو ما لم يكن لدى أيٍّ منهم. فمن واجب المرء أيضاً أن يخبر بحقيقة جنكيزخان، غير أنّ هذه المهمّة ليست [في نظري] اليومَ من الأعمالِ الأخلاقيّة العظيمة[1].

لكنّ التصرّف الفعلي كان ومايزال نقيضاً [لهذه البدهيّة]... وهذا ما يخبرنا من جديدٍ شيئاً عن أنفسنا، إنْ نحن عقدنا العَزم على معرفتها.

ولنتأمّلْ عن كَثبٍ الجزءَ الثالثَ من القاعدة الأخلاقية[2]، عنيْتُ: الجمهور. فالجمهور يُنْتَقَى [من قبل المثقف] انتقاءً صحيحاً حين تكون معرفةُ الحقيقةِ شأناً يخصُّهُمْ: بهدف تنويرهم، ولكن - أساساً - مِنْ أجل القيامِ بعَمَلٍ ذي دلالة إنسانيّة يُفيدُ في رَفْعِ المعاناة والأسى عَنْهم. ها نحن الآن نعودُ، منْ جديد، إلى أمر بديهي، وإنْ كانتْ هناك خلافات في هذا المجال حتى في صفوف النّاس الذين يتّفقُونَ على الأمور الأساسيّة اتفاقاً تاماً.

فلأضربْ على ذلك مثالاً شخصيّاً. فأنا منخرطٌ منذ فترةٍ مديدةٍ من عُمْري انخراطاً وثيقاً بالمجموعات السّلاميّة [اللاّعنفيّة] في العمل المواجه وفي المقاومة، وفي مشاريع تربويّة وتنظيميّة. وقد أمضيْتُ مَعَ أفرادِ هذه المجموعات أياماً في السجن، ومِنْ عَجيبِ الصّدَفِ أنّ هذه الأيّام لم تمتدَّ إلى عدّة سنوات كما كنّا نتوقّع - وبواقعيّةٍ - قبل ثلاثين سنةً (وهذه حكايةٌ شيّقة، ولكنّها مختلفة عن حكايتنا الحاليّة). وقد أدّى ذلك إلى خلق أواصر من الولاء والصّداقة بيني وبينهم، ولكنّهُ أبرزَ أيضاً بعضَ الخلافات. فقد تَبَنّى أصدقائي وزملائي من جماعة «الكويكرز»[3]، ممّن يشوّشون على [أعمال] السلطة غير الشرعيّة، الشعارَ التالي: «Speak truth to power» (قُل الحقّ في وَجْهِ القُوّة / السلطة). ولكنّني أخالفهم الرّأيَ بِشدّة. فاختيارهم للجمهور اختيارٌ خاطئٌ تماماً، والجهد [الذي يبذله أعضاءُ «الكويكرز»] يكادُ لا يعدو أن يكونَ شكلاً من أشكالِ الانغماس في إرضاء الذات.

أن تقول الحق في وجه كيسنجر وأحزابه مضيعة للوقت!

إنّها ستكون مضيعةً للوقت، وجهداً بِلا فعالية، أن تقول الحقّ في وجه «هنري كيسنجر» أو في وجه المُدراء التنفيذيين لشركة «الجنرال موتورز»، أو في وجه غيرهم من ممارسي القوّة في المؤسسات القَسْريّة؛ فالحقائق يعرف معظمها هؤلاء بما فيه الكفاية.

ولكنْ يُسْتَحْسَنُ الاستدراكُ من جديد. فبقدر ما يفكُّ أشخاصٌ كهؤلاء ارتباطَهُم بوضعهم المؤسّسيّ ويغدون بَشراً وأدواتٍ أخلاقيّة (moral agents)، فإنّهم سيلتحقون بسائر الناس. ولكنّهمْ في أدوارهم المؤسسيّة، بوصفهم أناساً يمارسون القوّة، ليسوا أجْدَرَ كثيراً بالمخاطبة من أسوإ الطغاة والمجرمين... الذين هم، أنفُسُهُمْ، بشرٌ أيّاً تكنْ فظاعةُ أعمالهم!

إنّ قول الحقّ في وجه القوّة ليس مهنةً مشرّفة جداً. بل على المرء أن يبحث عن جمهورٍ ذي تأثير. وعلاوةً على ذلك (وهنا استدراكٌ هامٌّ آخر)، يجب ألاّ يُنْظَرَ إلى الجمهورِ وكأنّهُ مُجرَّدُ جمهورٍ [متفرّجٍ أوْ متلقٍّ]، وإنّما بوصفه جماعة بشريّةً ذاتَ هَمٍّ مُشتَرك يأمَلُ المرءُ [المثقَّفُ] أن يُسْهِمَ بها بشكل بنّاء. إذْ ليس علينا أن نتحدّث **إلى** هذا الجمهور، بَلْ **مَعَهُ**. تلك هي طبيعةٌ ثانيةٌ لكُلِّ مُعلِّمٍ جيّد، وعليها أن تكون كذلك لكلّ كاتب ومثقّف أيضاً.

ولعلّ هذا أن يكون كافياً ليوحي بأنّ مسألة اختيار الجمهور ليست تافهةً كليّاً.

(البقية في العدد القادم)

(١) يشير تشومسكي هنا إلى معياره الخاص لمستلزمات العمل الثقافي المعاصر، وليس هو من قبيل السخرية كما قد يخال البعض(هـ.م.).
(٢) المقصود بالقاعدة الأخلاقية: «بَدَهيّة» تشومسكي التي تحدّث عنها في المقطع الرابع من محاضرته (هـ.م.)
(٣) Quakers أعضاء فرقة مسيحيّة تشدّد على «النور الداخلي»، وتكره الطقوس، وتعادي الحرب(هـ.م.)

السلام المباح .. في اقليم التفاح

عبد الوهاب اسماعيل

لكَ ما تشاءُ من الكلامْ...
لكَ ما تشاءُ من الحطامِ
من الوئامِ
من السَلامْ...
لكَ ما تشاءُ من الفراغ
فخُذْ بأطرافِ الفراغِ
إلى مدارِ الأسئلهْ....
وإذا استعدتَ بقيّةً
من صوتكَ المسفوحِ
بين دمِ الذبيحةِ
واحتدامِ القنبلهْ....
فاحملْ إلى الأرضِ السلامَ
وقلْ لمنْ يأتونَ
من أطرافِ صمتِكَ
ما تقولُ المهزلَهْ....

*

أرأيتَ مهزلةً تقصُّ جناحَها
وتضمُّ مِزْحةَ قاتليها
أرأيتها؟
واللهِ إنّك بين أضراس الرحى
وتغطُّ في طيبِ المنامْ...
وعليكَ يا صاحِ السلامْ...
وعلى لهاثِ الأمّعات
المقبلهْ...

أرأيتَ مهزلةً
تدسُّ لقاحِهَا في الرّملِ
كي تئدَ البنينَ
مع البناتِ؟
أرأيتَ فِعْلَ النازعاتِ
الناشطاتِ الكاشفاتِ...
قَشّرْنَ خدَّ الأرضِ
فارتعشَ الشهودُ العابرونَ
إلى البلدْ....
وقطعتُ حبلَ السُرَّةِ
المشدودَ ما بين
المشيمةِ والجسدْ...
وتعطّلتْ
لغةُ الحياةِ إلى الأبدْ!
يا أيّها
المتهافتونَ على الزبَدْ...
تَبّتْ يدا حُلمي
يورّعُني فأحزنُ
ثم يربطني
بحبلٍ من مَسَدْ...
سأحرّضُ الدّنيا
لأغرقَ في الحطامْ...
وَيَدُسُّني
ما بين منعطفٍ وآخرَ
في الرَغامِ وفي الظلامْ...
سأعدُّ أنفاسي
ويسألني الخفيرُ
عن التفاتي...
وعن الفروضِ عن القروضِ
عن الملامحِ والسماتِ...
وعن الحضارةِ
والخفارةِ
واحتراقِ الكَبْسلهْ...
لأموتَ قبلَ الموتِ
ثم تموتُ تحتَ الرّملِ
كلُّ المعْضلهْ...

*

يا أيّها المتهافتونَ
على اللحومِ
ومن أطاييبِ
العظامْ...
حمَلوا
فأفرغتُ الحفيظةَ
واستدرتُ لأغنياتي...
وعَلَيَّ
من صبرِ الغواةِ
دمُ الجنايةِ والجُنَاةِ...
وعَلَيَّ

قعقعةُ الرياحِ
على السلاحِ
وكلُّ حولِ مُشكله...
....
لي ما أشاءُ من الخواءِ
وللمقيمينَ الرفَدْ...
وعليَّ
ما أضفى الجليدُ من الجَمَدْ...
صَبَّرتُ أطرافي
لأُصغي
أو يُصيخَ لصرختي أحدٌ
على هذا الجَلَدْ...
فرأيتُه أحداً
توحّدَ في محاربتي
وما عندي أحَدْ...

*

لكَ ما تشاءُ
من الدعاءِ
من البكاءِ
من الدماءِ
من التضرّعِ والتوزُّعِ
بين حلق الآكلينَ
وحلقِ هذي المقصلهْ...
لكَ
ما تتيحُ وما تريحُ الحوقَلَهْ...
خَطَطْ
على الجسدِ اللّعينِ
خلاصةَ البحرِ الأجاجِ
وخُذْ بطاقةَ سائحٍ
ممهورةً
بِندى الحِمَامْ...
ليباركَ الملكُ المبجّلُ
خطوَكَ الهادي
إلى سبل السلامْ...
اقرأُ عناوين الرجالِ
الفاتحين ديارهمْ
والمشعلينَ دثارهمْ
والنائحينَ
على حروف البَسْمَلَهْ...
اللّهُ
يا ربَّ البريةِ والفَلاَ..
(لاهُمَّ)
صلِّ على المَلا...
فبما جَنَوا
لبلادهم من طيّباتِ...
يستأهلون عروشهم
وكروشهم
وصدى الثريدْ...
وصدى التغزّلِ والقصيدْ...
وصدى التطلّع في عيون
الغانيَاتِ...
(لاَهُمَّ)
صَلِّ على البَلا...
فبِما جنى
للأهل من حُمَّى
وأورَثَ مِنَ سِقامْ...
يستأهل الحَمْدَ الزعافَ
يُدافُ في مُرِّ الكلامْ...
(لاَهُمَّ)
صلِّ على بلادي...
فبما جَنَتْ
جَنَتْ بلابلُها
وخوّفَها على الرّغمِ الأعادي...
(لاَهُمَّ) صلِّ فإنّها
تستاهل الشكر الكثير
من المسالمِ والمعَادي...
(لاَهُمَّ)
صلِّ على دعاة الأمنِ
أعداءِ الحَروبْ...
فَهُمو بقيةُ إرثنا الدامي
وصنّاع السلامْ...
وهُمو نهايةُ أرضنا
والأرضُ تأذنُ بالغروبْ...
أرأيتَ
أرضاً تضحك الأقدارُ
من أقدارها
وتدرُّ طيناً طيّعاً...
لُعَباً مُصَنَّعةً
على قدرِ المرامْ...
وتدرُّ حزْناً
فاقع الألوانِ
قُدِّرَ قَدْرَ ما يبغي السلامُ
من الأنامْ...
وتَدُرُّ
طيناً طَيِّعاً
ودماً يدرُّ
كما الغمامْ...
وتدرُّ
يا هذي الضروعُ...
كلُّ التباشير الّتي
احتطبتْ أضالعَها الجموعُ...
وتدرُّ طيناً طيّعاً
ودماً يلوبُ...
صبّوا على آثاره تعباً
فبي
مِنْ مَسِّهِ مَسّ اللغوب...

جَاؤوا فأمطرتِ الدقائقُ
ميْتاً في إثرِ مَيْتْ...
وأنا
العصيُّ على الهوى
كنتُ ارتميتْ...
وبيوم فارت
تحتَ جنبيَّ الحروبُ...
وجّهتُ صاريتي لشاطئها
فشاطئها عجيبُ...

*

ومن الخوَرْنَقِ للسديرِ
مـن الـســــــديرِ إلـى
الخوَرْنَقْ...
عَفَّرتُ متراساً فَخندقَ
ثمَّ متراساً فخندقْ...
وبقدْرِ ما يبغي التقاتلُ
قدْرِ ما يبغي اللّزومُ
أو الوجوبُ...
ما بيننا قامتْ حروبُ...
ما بيننا قامتْ دروبُ...
فأردتُ تسمية النياسمِ
أرتقي صخر المضيقِ
إلى المضيقِ...
لأصبَّ من عرقي
لأشجار السهولِ
وأشتري موتي
وأغرقَ في حريقي...
(لأهُمَّ)
صلِّ على الشروقِ...
يمتدُّ من يافا إلى صيدا
ويدفعه الدُّعاةُ
إلى الأمانْ...
قصفاً عروبيَّ الهوى
يرتادُ أكتاف الجبالِ
لكي ترجَّ الزلزلهْ...
وتحطّ راجمةُ الدّخان المذهلَهْ...
تدعوك عن بُعدٍ
لتحضنَ عارها
وتردَّ عنكَ البلبلَهْ...
أَتَردُّ قبلةَ عاشقٍ؟
وجَدَ الطريقَ لبابِ داركَ
فوق عصفِ القنبلهْ...
(لاهُمَّ).. صلِّ على الجوابِ
(لأهُمَّ).. صلِّ على السؤالِ
فقد تحيّرَ
وهو يلهثُ
من مئات الأسئلَهْ...
....
فمن المتاجر للمرابي..
ومن التطلّعِ للسرابِ،
إلى التطلّعِ في الترابِ..
هطلَ الغمامُ
على الغمامْ..
وبما جنى هذا الخرابُ
من الخرابِ....
نزلوا إلينا بالسُّخامْ...
وبما حوى
ملأوا يدينا
بالرَّغَامْ...
(لأهُمَّ)
صلِّ إذنْ علينا...
واسفح على الأرضِ
المحبةَ والسَلامْ...

*

لكَ ما تشاءُ
من السكوتِ أو الكلامْ...
لكَ ما تشاءُ
وليس ثمّةَ مُشكلَهْ...
سبحان
من يحيي العظامْ...
سبحان هذا الموتِ
يحملُ مِعْوَلَهْ...
فهو الطريقُ
إلى الوراءِ،
هو الطريقُ إلى الأمامْ...
وَلَهُ السلامْ...
وعليكَ
يا قمرَ العشيَّةِ
أن تغيبَ
لكي أنامْ...
وعليكَ يا قَمَرَ العشيَّةِ
أن تغيبَ
فأمسِ أتعبني السهرْ...
وأريد
أنْ أحتاط في نومي
لأحفر في جداري...
وأريد أن أغفو
ليتبعني نهاري...
وأريد
وأن أنسى
فقلْ
أين المَفَرْ؟

الموصل

سعادةُ الشعراء

ليث الصندوق

بِعتُ لأجل الشّعر الدنيا
وتشـبَّـثت بوسْط الطوفـانِ
بأغصانِ نخره
علّقت بمسمارِ رئتي في نافذةٍ لا
يدخُلها غيرُ دخان
واستمتعت بمعزوفاتِ سُعالي
جُرحي لا يتوقّفُ عن نزفٍ
وسحاباتُ همومي تسقي أغراسَ
السُعداء
لم أيأس مادام فمي مفتوحاً
وبنظراتي أتنقّلُ عبرَ القارات
التفاحُ على الأغصان
وعلى كتفي تلقي أعمدةُ الضوء
التعبى حِملَ الفولاذ
لما اتعبْ بعدُ
العالمُ يلهثُ خلفَ قطارٍ من ذهبٍ
وأنا فوق جبالِ الأفقِ أُعلِّقُ جسمي
كالثوب المبلول
أهربُ
لكنّي أرجع نَدْماناً لقيودي
ألحسُ عنها عرقي
وأضيّقها
حتى يصبحَ قرصُ الشمسِ بحجمِ
اللّيمونه

**

من أجل الشعر تخلّيتُ عن الكنز
إلى القرصان
غادرت سفيني، ويدي موثقَةٌ
وعلى قبّعتي يَسلَخُ عصفور
إذ يخلدُ رأسي للنومِ
يُجمّعُ قتلى الحرب هداياهم فوقَ
وسادي
ثم يغيبونَ بأعماقِ الأرض

**

أحزنُ أني ما أكملتُ الرحلةَ
لكني من بين محطّات الدنيا
اخترتُ الأحلى

**

أحزنُ أني مازلتُ فقيراً
لكن لم يجبرني أحدٌ أن أتنازل عن
عرشي للصعلوك

**

أحزنُ أني ما فزتُ بكأس اللعبةِ
لكنّي لم أتعثّرْ فوقَ المضمار
بيدٍ واثقةٍ ألقيتُ بميراثي في
محرقةِ الموتى
وتركتُ سكارى الحانة يحشونَ
بنادقهم بذخائر من تُفٍّ وشتائم

**

آلافُ الشعراء معي في قاطرة
الشعر النشوى
جاؤوا من كلِّ عصور الشعرِ
بدونِ جوازات سفر
مخترقين التاريخَ، وحقلَ اللغةِ
الملغوم
ناياتٌ...
وقياثيرٌ...
وعيونُ تحجُبها من دنيا الأحلامِ
ضبابه

**

الشعر أنيسي
في نافذتي ألقى «البيّاتي» بياناتِ
العشّاق
و«صلاح الصبّور» على فُرُشي
داسَ فخلّفَ بصماتِ طيور
نجمات.. نجمات.. نجمات
و«السيّابُ» بنبلتِه ثقبَ الشمسَ،
فأمطرتِ التيزاب
ورياحُ الغربةِ من «سعدي» نفختْ
في العُودِ الشرقيِّ «مقامَ الرستْ»
كانوا يفترقونَ ويجتمعونَ على
تلقيني
فإذا اجتمعوا
تبتلُّ ثيابي برذاذ القبلات
وإذا افترقوا
يتورّمُ جِلدي من ضرب

**

الشعر أنيسي
أدخلُ في ظلماتِ كهوفِ الصخر
وفي أعماقي فانوسي
وصدى نبضي
يُسمعُ من جوفِ الجُدران

بغداد



نازك الملائكة:

من الحيرة الوجودية إلى احتقار الأنوثة

نازك الأعرجي

لن نتحدث هنا عن نازك الملائكة الشاعرة، فقد تحدّث عنها الكثيرون وخاضوا في تفاصيل مراحل ريادتها الشعرية ودورها في تاريخ الشعر العربي الحديث، وحدّد الكثيرون مراحلَ صعود رؤاها التجديدية وانهيارها(*). بَلْ سوف نتحدّث عن نازك الملائكة المفكرة الاجتماعية، وهي قد طرحت نفسها بهذه الصفّة من خلال مجموعة من المقالات الاجتماعية والفكرية والسياسية جمعتها في كتابها **التجزيئية في المجتمع العربي**.

حوالي منتصف السبعينات عثرتُ في إحدى مكتبات بيروت على كتيّب صغير لنازك الملائكة، عنوانه **مآخذ اجتماعية على حياة المرأة العربية**. والكتيّب عبارةٌ عن محاضرة كانت الكاتبة قد ألقتها في جامعة البصرة عام ١٩٦٨. وطبيعي أنّني تحمّستُ لقراءة الكتيّب، وكنت على ثقة بأنّني سأجد فيه فكراً اجتماعياً قد لا يكون رائداً ولكنّه سيكون متوازناً في أقلّ تقدير. لكنّ دهشتي كانت مؤلمةً وأنا أقرأ تلك الأفكارَ الرجعية، مكتوبةً بأسلوب إنشائيّ هُتافيّ يعوزُه المنطقُ والبصيرةُ العقلانية المفترض توفّرهما في شخصية رائدة في مسيرة التجديد الشعري في تاريخ الشعر العربي الحديث. وتساءلت طويلاً عن سرّ المنظومة الفكرية التي تجعل شاعرةً مجدِّدةً ثائرة على الأشكال والأبنية الشعرية القديمة، تَطرح، ضمن الأفق التجديدي نفسه، أفكاراً اجتماعيةً باليةً وحلولاً ساذجة سطحيّةً لقضية في غاية الرهافة والتعقيد كقضيّة المرأة وما يتعلّق بمكانتها وإشكاليات وجودها في المجتمعات المتخلّفة. لقد كان من الصعب تخيُّلُ الأمر متعلّقاً بازدواجيّة مزاجيّة، أو التسليمُ بإمكان اجتماع الثورة والتخلّف، والتجديد والمحافظة في كيان ثقافيّ فكريّ واحد، وبخاصة حين يكون صاحبُ هذا الكيان امرأةً، يفترض - بالضرورة - أن يسبق وعيُها المصيريُّ كأنثى وعيها الفنيَّ والبنائيّ كشاعرة، أو أن يسند أحدُهما الآخرَ في عمليّة رفد جدلية.

ورغم حماسي الذي لم يفتر طيلة سنوات عشر على صدور ذلك الكتيّب، فإنّني بقيت مرتهنةً إلى هاجس يثنيني عن ذلك. ذلك أنّ الاستدلال المنطقي كان يؤكّد لي أنّ في الأمر حلقةً مفقودة، حتى حين كنت أتابع الدراسات الكثيرة التي كتبها شعراء ونقّادٌ وشخّصوا فيها ارتدادَ نازك عن ريادتها الشعرية. ولم أستطع الاكتفاء بربط ارتدادها الشعري بارتداد فكري اجتماعي حتمي بالضرورة، حتى اطّلعت على كتاب **التجزيئية في المجتمع العربي** في نهاية الثمانينات، وعندها فحسب استطعتُ أن أضع ذلك الكتيّب في موقعه الصحيح من رحلة نازك الملائكة.

***

فالمعلوم أنّها بدأت كاتبةً اجتماعيةً عام ١٩٥٣ في مقال عن المرأة عنوانُهُ «المرأة بين الطرفين: السلبية والأخلاق»، وهو عبارة عن محاضرة ألقتها في نادي الاتحاد النسائي في بغداد بعد عودتها من أوّل رحلة دراسية لها في أميركا عام ١٩٥٠ - ١٩٥١. غير أنّني اكتشفت أنّ نازك الملائكة قد انقلبتْ تماماً عام ١٩٦٨ عمّا كتبته عام ١٩٥٣ حتى إنّه يستحيل على أيّ قارئ أن يشتبه بعائدية المقالتين إلى كاتبة واحدة من حيث الفكر والأسلوب واللّغة والمنهج! وهكذا، لم يعد شاغلي أن أهجو فكر نازك المتخلّف اجتماعياً، بل أن أقارن بين مرحلتين فكريتين، وأحاول أن أستقرئ عوامل هذا الانقلاب الذي يبدو أنّه كان يشمل مختلف جوانب حياتها ونتاجها الثقافي.

والواقع أنّ كتاب **التجزيئية في المجتمع العربي** يتضمن ثلاثة موضوعات أساسية

(*) تجدر الإشارة إلى أن **الآداب** أفردت ملفاً ضخماً عن نازك الملائكة في العدد ٣/٤/١٩٩٣ (**الآداب**).

اقترحتها الكاتبة نفسها: «اجتماعية، وحول القومية العربية، وبين الأدب والمجتمع»

> ما الذي يجعل شاعرةً مجدِّدة ثائرة على الأشكال والأبنية الشعرية القديمة، مفكرةً رجعيةً؟!

كُتبت جميعاً بين ١٩٥٣ و١٩٦٩. ويمكن تقسيمها تاريخياً ضمن مرحلتين فكريتين للكاتبة تقتصر الأولى على عام ١٩٥٣ و١٩٥٤، وتشمل الثانية الفترة من ١٩٦٠ إلى ١٩٦٩. ولو لم تكن نازك قد كتبت مقاليْها المؤرَّخَيْن في ١٩٥٣ أو ١٩٥٤ لكنّا استرحنا إلى افتراض محدودية وعيها الاجتماعي والسياسي، وطغيانِ الشعرية التي حين تتجاوز حقلها إلى حقل الفكر السياسيِ والاجتماعي تتحوّل إلى هتافيات حماسية محلّقة في فضاء من انعدام الجاذبية. وسوف يلاحظ قارئُ هذا الكتاب أنّ «الملائكة» التي غادرت المنهج العلمي وكفّت عن الاستبصار والحفر وراء الظواهر وفقدت موضوعيتها، صارت تتخبّط داخل وعاء هائل محتشد بالألفاظ، تتشبّث بالقليل من البديهيات الفطرية، وتُصرّ على جعلها قوانين شاملةً ثابتة، فلا تجد وسيلة لذلك سوى الكلمات أو المطلقات المثالية العاطفية.

إنّ الطبيعة الانفعالية للشاعرة أوقعتها تحت تأثير الظروف الموضوعية والأحداث المفاجئة أو الأشخاص أو المقولات أو الحالات العاطفية سلباً وإيجاباً. وفي مقدور المتأمّل في سيرتها أن يلاحظ استجاباتها السريعةَ والقويةَ لهذه التأثيرات وسرعةَ تعبيرها عن تأثّرها وانقيادها إلى الأجواء الجديدة، منغمرةً بكليّتها بما تحملها إليها من حزن وفرح وركود وانطلاق، كما لو أنّ تلك الأجواء أدوار مسرحية تنتعش وهي تتقمّصها بكل ما في طاقاتها الانفعالية وتوقها إلى تجسيد وجوه شخصيتها المتعدّدة الكامنة في أعماقها.

***

نستعرض في ما يلي المؤثرات التي نعتقد أنّها طبعت مراحل تقلّباتها النفسية:

١ - مرحلة الحزن الهادئ ١٩٤٥ - ١٩٤٨. وفيها تقع الأسئلةُ الاجتماعية والسياسية والذاتية تحت تأثير مقولة شوبنهاور التي تصف حبَّ الحياة بأنّه أكذوبة. وفي هذه المرحلة تكتب نازك الصورة الأولى لمطوّلة **مأساة الحياة** عام ١٩٤٥ تحت وطأة الشعور «بالتشاؤم المطلق وبأنّ الحياة كلّها ألم وإيهام وتعقيد». وفي هذه المرحلة أيضاً يصدر ديوانها الأوّل: **عاشقة الليل** ١٩٤٧.

٢ - مرحلة الإلحاد والتشكيك ١٩٤٨ - ١٩٥٥. وقد تخلّلت هذه الفترة مراحلُ تأجّج وركود، لكنّها اتّسمت إجمالاً بالنضج العقلي والعاطفي، وتكلّلت عام ١٩٥٧ بالاعتراف بالحبّ مصدراً للسعادة ولتراجعِ ما تصفه بأنّه «آرائي الفجّة في الزواج». وفي هذه المرحلة كُتبت:

- «شظايا» عام ١٥٩٤٨، وهي مجموعة قصائد كُتبتْ تحت تأثير مرحلة تصفها بأنّها «مرحلة العاطفة المتأجّجة» وبتأثير من مقولة نيتشه: «ما قيمةُ فضيلتي إنْ كانت لم تستطع أن تجعل منّي إنساناً عاطفياً».
- «الرماد» وهي قصائد كتبتها عام ١٩٤٩ تحت تأثير معاكس إذْ تقول: «وفجأة جاءت في حياتي فترة حزن وركود»..
- الصورة الثانية من مطوّلة **مأساة الحياة** عام ١٩٥٠، سمّتْها نازك: «أغنية للإنسان». وفيها تدرك البطلةُ وجودَ السعادة، لكنّ الشاعرة تعجز عن إكمال القصيدة بحيث تجعل البطلة «تعثر على السعادة»، فتتركها إلى مرحلة تالية.
- الدراسة في أميركا خلال الأعوام ١٩٥١ - ١٩٥٥، واكتساب الوعي العلمي ومنهجية البحث، وكذلك التصميم على تغيير شخصيتها وكتابة مقالات في المجتمع وقضايا المرأة.
- قصيدة «البعث» وتصفها بأنها «قصيدة حب ضاحكة تتفجر بالعاطفة إلى حبيب عزيز، بعد أن كنتُ مغلقةَ القلب لا أبادل أحداً حبَّه».

٣ - مرحلة الاضطراب والتطيّر ١٩٥٩ - ١٩٦٨، وهي المرحلة التي صاحبتْ ظروفَ ما بعد ثورة تموز ١٩٥٨ في العراق. فقد بدأت الكاتبةُ منذ عام ١٩٦٠ البحثَ عن دور جديد، هو دور الباحثة الاجتماعية والسياسية، وراحت تكتب مقالاتها المذكورة آنفاً. وفي هذه المرحلة كتبت الشاعرة الصورة الثالثة من مطولة **مأساة الحياة** (١٩٦٥)، حيث «تقرّر» أن تجد الشاعرةُ السعادة في الإيمان. وفي هذه المرحلة أيضاً ترحّل الشاعرةُ مخاوفَها وأسئلتها الوجوديةَ المقلقة التي تسمّيها «آرائي المتشائمة» إلى فضاء الإيمان بالله والاطمئنان إلى الحياة.

٤ - مرحلة الانتكاس، أو «الدخول في المحاق» كما تصفها نازك الملائكة، وتبدأ منذ عام ١٩٦٨ حيث يختفي الشعرُ من حياتها وتواصل كتابة مقالاتها السياسية والاجتماعية.

٥ - مرحلة الاستسلام، وتبدأ عام ١٩٧٢ حيث ينفجر لديها الشعرُ بشكل مفاجئ وبعد انقطاع طويل، وذلك تحت تأثير تلقّيها صورةً لمسجد قبّة الصخرة في بطاقة تهنئة. وهذه الحادثة تعيد تأكيد الانقياد الانفعالي - القسري للتأثيرات الخارجية؛ فما إن ترى الشاعرةُ الصورةَ حتى تنفعل انفعالاً شديداً، فتتناول البطاقة وتكتب عليها بضعةَ أبيات وتتركها، وفي الصباح التالي تجد نفسها محتشدةً لإتمام الأبيات، فإذا هي قصيدة طويلة هي الأولى بعد صمت طويل.

وبعد ذلك أصدرت نازك ثلاث مجموعات شعرية خلال ست سنوات من التاريخ أعلاه. وهي تقول: «في هذه المرحلة الجديدة تطوّرَ شعري تطوّراً سرّنيّ، فأصبح مليئاً بالصور، واتّجه اتجاهاً دينياً صوفياً لم أكن أعرفه في حياتي كلّها».

وفي ما يلي سنحاول الدخول في تفاصيل هذه المراحل.

***

الخط البياني العاطفي / النفسي

لا تدلّنا «الملائكة» في حديثها عن طفولتها على الكثير ممّا يمكن أن يساعدنا في تفهّم سرّ تأرجحها العنيف التالي بين الحالات النفسية المتباينة. فقد نشأتْ في أسرة متعلّمة مثقّفة: أبوها مدرّسُ لغة عربيّة وشاعرٌ، وأمّها شاعرة أيضاً، وأختها تقرأ لها وتنقدها، وأخوها كذلك. وقد اعترفت الأسرة بنبوغها منذ وقت مبكر؛ فقد سمعت أباها يصفها بأنّها شاعرة قبل أن تفهم معنى هذه الكلمة، ووَضَعَ بين يديها مكتبته العامرة بمتون النحو وروائع الأدب. وكانت وأمّها صديقتين تتناشدان الشعر. وقد بلغت رعايةُ أسرتها لها أنّها أعفَتْها من المشاركة في المهامّ المنزلية لتتفرّغ لدراستها وكتابة الشعر. وكانت مولعة بالعزف والغناء: تنفق الساعات

الطوال في حديقة المنزل، بين الأشجار، تعزف على عودها، وتغنّي لأم كلثوم وعبد الوهاب.

«كانت نازك أول طالبة (أنثى) في پرنستون عام ١٩٥٠!»

كتبت أولى قصائدها بالعامية وهي في السابعة من عمرها. وفي العاشرة كتبت أوّل قصيدة لها بالفصحى، وكانت في قافيتها غلطةٌ نحويّة، فعنّفها أبوها تعنيفاً شديداً، وبدأ بتعليمها قواعدَ النحو بنفسه.

ابتداءً من عام ١٩٤١ أقبلتْ نازك على نظم الشعر إقبالاً شديداً. وإلى جانب دراستها اللّغةَ العربيّة في دار المعلّمين العالية اندفعت بين ١٩٤٢ و١٩٤٩ اندفاعاً شديداً للاستزادة من دراسة العلوم والفنون، فدرست التمثيل والموسيقى والتحقتْ بفرع اللّغة الإنجليزية لدراسة اللّغة اللاتينية، ثم درست اللّغة الفرنسية، والتحقت بالمعهد البريطاني لدراسة الشعر الإنجليزي والدراما الحديثة.

في هذه المرحلة أكثرت الشاعرةُ من قراءة الشعر الإنجليزي، وبخاصة المطوّلات، وأحبّت أن يكون لدى العرب مثلها، فقرّرتْ كتابةَ مطوّلة تبحث بطلتُها عن السعادة فلا تجدها. وكان التشاؤم والخوف من الموت مفتاح مطولة **مأساة الحياة** التي بدأت بكتابتها عام ١٩٤٥. وكان من الطبيعي بالنسبة لفتاة في الثانية والعشرين من عمرها أن تجد السعادة في الحب، لكنّها حين فتّشتْ عن السعادة بين أوساط النّاس المختلفة وانتقلت إلى العشاق لم تجدها لديهم «لأنّ الشهوة الجنسية تدنّس الروح وتحدّ آفاق الفكر»[1]. وهكذا تعود بطلة **المطوّلة** وقد انتهت رحلتها بالخيبة.

تقول نازك إنّها اتخذت لهذه القصيدة شعاراً يكشف عن فلسفتها، ويتمثّل بمقولة شوپنهاور: «لست أدري لماذا نرفع الستار عن حياة جديدة كلّما أُسدل على هزيمة وموت. لست أدري لماذا نخدع أنفسنا بهذه الزوبعة التي تثور حول لا شيء. حتّام نُصرّ على هذا الألم الذي لا ينتهي؟ متى نتذرّع بالشجاعة الكافية فنعترف بأنّ حبّ الحياة أكذوبةٌ وأنّ أعظم نعيم للناس جميعاً هو الموت؟» ولكن إذا كان شوپنهاور يعتقد بأنّ الموت نعيم لأنّه يختم عذابَ الإنسان، فإنّ الموت لدى نازك كان يلوح لها «مأساة الحياة الكبرى»: «لم تكن عندي كارثة أقسى من الموت، وذلك هو الشعور الذي حملتُهُ من أقصى أقاصي حياتي إلى سن متأخّرة»[2].

ويظهر ديوانها الأوّل **عاشقة الليل** عام ١٩٤٧، وفيه تشرح أسباب الحزن والكآبة والعذاب التي تغلّف قصائده فتقول إنّها متعدّدة[3]:

١ – «ضيقي بفكرة الموت الذي ينتهي إليه البشرُ كلُّهُم، وكنت لا أطيق ذلك مطلقاً وأرفضه رفضاً كليّاً.

٢ – ضيقي بالاستعمار البريطاني للعراق، وكرهي للحكومة العراقية التي يمثّلها نوري السعيد وعبد الإله.

٣ – وضع المرأة في المجتمع العربي، وفقدانها للثقافة والحرية، ونظرة النّاس إليها.

٤ – احتقاري للجنس والزواج، واعتقادي بأنّ الحب يدنّس روحَ الإنسان لما وراءه من حسيّة.

٥ – أسباب أخرى متفرّقة».

لكنّها بعد شهور قليلة من صدور **عاشقة الليل** كما تقول الشاعرة (أي أنّنا مازلنا في عام ١٩٤٧) بدأ اتّجاهٌ جديد في حياتها الشعرية تصفه بأنّه «يختلف عن اتّجاهي في **عاشقة الليل**؛ فمن الحزن الهادئ وظلام اللّيل انتقلتُ إلى مرحلة جديدة هي مرحلة العاطفة المتفجّرة العنيفة»[4]. فاتخذتْ لنفسها شعاراً من قول الفيلسوف الألماني نيتشه «ما قيمة فضيلتي إن كانت لم تستطع أن تجعل منّي إنساناً عاطفياً؟». وراحت تنظم قصائد كثيرة متأجّجة العواطف أطلقت عليها كلّها عنوانَ «شظايا»؛ «فكأني كنت أحترق وتلك هي البقايا»[5].

وكانت نازك تنوي تسمية مجموعتها «شظايا» ولكن، وكما تواصل القول: «فجأة جاءت في حياتي فترةُ حزن وركود، فنظمتُ قصائد مثل «عروق خامدة» و«رماد». وقد لاح لي أنّ الأفضل أن أعنون المجموعة **شظايا ورماد** لتشمل المرحلتين معاً. والحقيقة أنّ الرماد غالب على الشظايا في هذه المجموعة، وذلك لأنّني حذفت أكثر قصائد «شظايا» فلم أدخلها فيها»[6].

ونحن نقدّر أنّ تاريخ هذه المرحلة هو عام ١٩٤٨.

– بعد فترة الركود والحزن، أي في عام ١٩٤٨ نفسه، دخلت نازك الملائكة فترة الإلحاد والتشكّك، وهي فترة سوف تستمر كما قدّرتْ هي حتى عام ١٩٥٥. وفي تقديرنا أنّ تأثيرها استمر حتى عام ١٩٥٧ حيث اختتمتها بقصيدة «البعث».

تكتب نازك الملائكة في رسالة إلى الدكتور سالم الحمداني مؤرخة في ١/١/١٩٧٨ ما يلي: «لقد بقيت أرفض مسألة فناء الإنسان أشدّ الرفض وأجد لها في نفسي حزَّ السكاكين فأتعذّب بفكرة الدود الذي سيتآكلنا، والجماجمِ التي سنصير إليها»[7]. ومرجع صورة الفناء، كما تقول الشاعرة، هو عدم تديّنها، أو إلحادها؛ فهي تقول في رسالتها: «لم أكن متديّنةً في فترات حياتي كلّها، بل إنّني مررتُ بفترة إلحاد وتشكّك فظيع ما بين ١٩٤٨ و١٩٥٥»[8].

إذن، ففترة الحيرة والأسئلة الوجودية المعذّبة التي أفصحتْ عنها الشاعرة منذ ١٩٤٥ في قصيدة «مأساة الإنسان» استقرّتْ بعد فترة الحزن المفاجئة لمرحلة «رماد» عام ١٩٤٨، على الإلحاد والتشكّك. فما هي أبرز العلامات في حياة نازك خلال هذه المرحلة؟

– عام ١٩٥٠ انتعشت الشاعرة عاطفياً ومعنوياً، فلم تعد راضيةً عن مطوّلة «مأساة الحياة» لأسباب فنيّة. فقرّرت إعادة نظمها بأسلوبها الجديد، وسرعان ما أصبحتْ قصيدةً أخرى مختلفة. ولم يعد العنوان يناسبها فوهبتها عنواناً جديداً «فيه مسحة من تفاؤل ووضوح» هو «أغنية للإنسان». لكن نازك شعرت بالضيق وهي تعيد نظم القصيدة، فقد كان عليها

---

(١) مقدمة مطولة **مأساة الحياة وأغنية الإنسان** دار العودة، ١٩٧٠.

(٢) المرجع السابق.

(٣) هذه الأسباب وردت نصاً في «الشعر في حياتي» لنازك الملائكة، **المجلة العربية للثقافة**، تونس عدد ٤ آذار ١٩٨٣.

(٤) (٥) (٦) المصدر السابق.

(٧) (٨) هذه الرسالة موجودة ضمن مقالة يمنى العيد: «سيرة شاعرة، سيرة شعر، مجلة **الآداب** العدد ٣ – ٤ / آذار نيسان ١٩٩٣.

الالتزام بموضوعها القديم، أي استحالة العثور على السعادة، رغم أنّها راحت في تلك المرحلة تدرك أنّ السعادة ممكنة؛ «فكيف أوفّق بين الموضوع القديم وآرائي الجديدة؟» هكذا سألت الشاعرة نفسها. لكن الإجابة استعصت عليها فتوقفت عن النظم وتركت القصيدتين، القديمة والجديدة معاً.

– وفي عام ١٩٥٠ أيضاً التحقت نازك بالمعهد البريطاني لدراسة الشعر الإنجليزي والدراما الحديثة، وهي تذكر بكثير من الاعتزاز أنّها كانت الطالبة الوحيدة التي نجحت بتفوّق ورسب جميع زملائها في الدورة[٩] ما عدا طالباً خارجياً واحداً.

– وفي العام نفسه أُوفدتْ إلى «جامعة برنستون» في نيوجرزي (الولايات المتحدة) لدراسة النقد الأدبي. وكانت الجامعة رجاليةً وهي الطالبة الوحيدة فيها، وكان وجودها يثير دهشة المسؤولين في الجامعة كلّما التقى بها أحدُهُم في أروقة المكتبة أو الكليات. ثم عادت إلى بغداد عام ١٩٥١، وبدأت بكتابة النثر، ولا سيّما في النقد الأدبي. وفي عام ١٩٥٣ ألقت محاضرةً في نادي الاتحاد النسائي في بغداد بعنوان «المرأة بين الطرفين: السلبية والأخلاق» انتقدت فيها أوضاعَ المرأة الحاضرة وعقمَ المجتمع العربي، ودعت إلى تحرير المرأة من الجمود والسلبية؛ وقد وصفت نازك تأثير محاضرتها بأنّها «أثارت ضجّة في بغداد وتحدّثت عنها المحافلُ طويلاً وأذاعتها إذاعةُ بغداد كاملةً ونشرتها مجلة **الآداب** البيروتية»[١٠].

– وفي عام ١٩٥٣ مرضت أُمُّها مرضاً خطيراً، فرافقتها إلى لندن لإجراء عملية، لكن الأمّ ماتت في غرفة العمليات، فواجهت الشاعرة الموقف المفجع لوحدها وشهدت احتضار أمّها في «مشهد رهيب هزّ حياتي إلى أعماقها، وسيظلّ هذا الحزن يحفر في حياتي»[١١]. ودفنت الشاعرةُ أمّها وعادت ذابلة حزينة مهزوزة النفس، لتمرض مرضاً نفسياً راحت تعالجة بالحبوب المهدّئة.

– في عام ١٩٥٤ كتبت نازك «التجزيئية في المجتمع العربي» وهو موضوع جريء مفعم بالرؤية العلمية الثاقبة، ويمكن اعتباره مكمّلاً لمحاضرتها «المرأة بين الطرفين..».

– وفي عام ١٩٥٤ أيضاً أُوفدتْ إلى أميركا لدراسة الأدب المقارن في جامعة «وِسْكُنْسِن». وتصف نازك تلك المرحلة بأنّها «كان لها أعمق الأثر في حياتي في تلك الفترة، فقد اغتنتْ حياتي بأفكار عذبة كثيرة منوّعة، واكتسبتُ من التجارب أضعافَ ما كسبته في حياتي السابقة كلّها، وتغيّرتْ مفاهيمي ومثلي ومقاييسي وتبدّلَتْ شخصيتي كلّها»[١٢]. وفي مرحلة «وسكونسن» التي استمرّت عامين كتبت الشاعرة مذكراتها التي تضمنت كما تقول ملاحظاتها على الكتب التي قرأتْها والأشخاص الذين تعرّفَتْ إليهم «كما احتوت على آرائي المفصّلة المركّزة في المرأة الأميركية»[١٣].

والمهم في هذه المرحلة، وفي تلك المذكرات أنّ الشاعرة كانت تغوص غوصاً عميقاً في تحليل نفسها. فهي تقول: «وقد اكتشفتُ أنّني كنت لا أعبّر عن ذهني وعواطفي، كما يفعل كلّ إنسان حولي، وإنّما ألوذ بالانطواء والصمت والخجل». وتتخذ قراراً حاسماً: «أن أخرج على هذا الطبع السلبي. وشهدت مذكراتي صراعاً عظيماً مع نفسي من أجل تحقيق هذا الهدف. فكنت إذا تقدّمتُ خطوة تراجعتُ عشر خطوات بحيث اقتضاني التغيير الكامل سنوات كثيرة طويلة.. وأنا اليوم أدرك أن تغيير العادات النفسية من أصعب الأمور، ولذلك أعتبرُ كفاحي المتواصل لتعديل أعماقي النفسيّة ومسلكي الاجتماعي كفاحاً بطولياً»[١٤].

يجدر بنا أن نلاحظ أنّ قرار نازك بالخروج على طبعها السلبي، وابتهاجها بالتجارب التي اكتسبتها، وتغيُّر مفاهيمها ومثلها ومقاييسها، وتبدُّل شخصيتها، قد تمّت بين ١٩٥٤ و١٩٥٥، وعلى خلفية مرحلة ١٩٥٠ – ١٩٥٤ التي تميّزت باكتساب الوعي العلمي والثقافة الرصينة. ولم تكتب فيها نازك الكثير من الشعر، بل اكتفت بالنثر والنقد الأدبي والبحوث الاجتماعية. وهذه هي المرحلة التي حدّدتها بأنّها فترة الإلحاد والتشكّك.

وإذا كانت الشاعرة قد احتاجتْ إلى سنوات كثيرة طويلة لإنجاز تغيّرها، وإذا كان التغيُّر الذي تعنيه كما يمكن أن يفهم من توصيفه هو تغيّر خارج الذات الخجولة المنطوية الحزينة التي ظلّت تترجّح منذ عام ١٩٤٥ بين قطبي الحزن والفرح، والركود والاندفاع... فإنّه يمكننا أن نرجّح أنّ عام ١٩٥٧ كان تتويجاً لعملية التغيير وتعديل الأعماق النفسية والمسلك الاجتماعي، حين تعثر نازك على السعادة في الحب وذلك في قصيدتها «البعث».

فلنتحدث قليلاً عن هذه القصيدة..

***

تقول الشاعرة: «والحقيقة أنني قد عثرت على السعادة في مجموعتي **شجرة القمر** بعد أن أكّدتُ في المجموعات الثلاث السابقة وفي **مأساة الحياة** أنّها غير موجودة ولا أثر لها... والقصيدة التي أعلنتُ فيها العثورَ على السعادة هي قصيدة «البعث»، وهي قصيدة حبّ ضاحكة تفجرت فيها بالعاطفة إلى حبيب عزيز بعد أن كنت مغلقة القلب لا أبادل أحداً حبّه»[١٥].

وقد كتبت نازك هذه القصيدة عام ١٩٥٧، واللافت في موضوع تاريخها أنّه قد ثُبّت في ديوان **شجرة القمر** على أنّه عام ١٩٦٢. وتوضح نازك هذا الأمر فتقول: «إنّ تاريخها في **شجرة القمر** غلط لأنّه مكتوب فيها أنّها نُظمت عام ١٩٦٢ بعد زواجي بعام واحد. والحقيقة أنها منظومة قبل الزواج في سنة ١٩٥٧، وقد دلّت على أنّ مشاعري تغيّرت تغيّراً جذرياً. وذلك هو الذي جعلني أوافق على الزواج بعد إضراب طويل عنه سَبَبُهُ آرائي الفجّة في الحب والزواج»[١٦].

غير أنّ نازك تثبت في «لمحات من سيرة حياتي وثقافتي» أنّها تعرّفت إلى زوج المستقبل عام ١٩٦٠ حين عادت من بيروت إلى بغداد فوجدت في قسم اللّغة العربية في كليّة التربية حيث كانت تدرس زميلاً جديداً تعرّفت عليه وتزوجا منتصف عام ١٩٦١. إذن، فقصيدة «البعث» لا علاقة لها بزوج المستقبل، ويبدو واضحاً أنّ وضع تاريخ مغلوط لها في شجرة القمر قد خُطّطَ له ليوحي بأنّها كتبت بعد زواجها، أيّ بتأثير من وجود

(٩) نازك الملائكة «لمحات من سيرة حياتي وثقافتي»، مجلة **الجديد**، العدد ٧، صيف ١٩٩٥، ص ٣٢.
(١٠) (١١) المرجع السابق، ص ٣٣.
(١٢) (١٣) (١٤) المرجع السابق، ص ٣٣.
(١٥) (١٦) «الشعر في حياتي».

أوّل رجل يقترن اسمه باسمها في تاريخها كلّه. فهل يجيء تصحيح نازك لتاريخ كتابة القصيدة عام ١٩٧٤ (وهو عام كتابة «لمحات من سيرة»...) تراجعاً عن تحسّب كان قد أقلقها عام ١٩٦٨، عامَ صدور الديوان؟ أم أنّه انقيادٌ لهاجس الصدق الذي لا تجد الشخصياتُ الشهيرةُ المرشّحة لدخول التاريخ بدّاً من الانضباط له مادامت دقائقُ حياتهم ستكون دائماً وأبداً عرضةً للتنقيب والتمحيص والبحث من قبل الآخرين؟

فماذا تعني الشاعرة بقولها إنّ التغيير الجذري الذي عبّرت عنه في قصيدة «البعث» هو الذي جعلها توافق على الزواج؟ فمادامت القصيدة لا تتعلّق بدخول زوج المستقبل حياتها، فهل تعني أنّ التغيير فكريٌّ محض وأنّها قد استقرّت نفسياً وفكرياً وعاطفياً في إطار شخصيتها الجديدة التي تجد السعادةَ في الحبّ ولا تحتقر الجنسَ والزواج ولا تعتقد أنّ الحب يدنّس روح الإنسان لما وراءه من حسيّة؟ وهل تعني أنّها حين التقت زوج المستقبل التقته بشخصيتها تلك فوافقت على الزواج منه بعد إضراب طويل؟

أم أنّ تلك القصيدة كانت قصيدة حبّ من أجل حبيب لم يصبح زوجَ المستقبل، لذا فهي تقول بضمير الأنا: «وهي قصيدة حب ضاحكة **تفجّرتُ** فيها بالعاطفة إلى حبيب عزيز بعد أن كنت مغلقةَ القلب لا أبادل أحداً حبّه» ولم تقل «إنها قصيدة حب ضاحكة **تتفجر** بالعاطفة..»إلخ؟

إنّ التحوّل الذي سوف يطرأ على الوضع النفسي والفكري للشاعرة يزيّن لنا الأخذ بالافتراض الثاني، والاعتقادَ بأنّ هذه التجربة التي سوف تتفاعل مع ظروف أخرى سوف تعيد نازك إلى مرحلة جديدة من الاضطراب.

***

تقوم ثورة ١٤ تموز ١٩٥٨ في العراق فتكتب نازك: «إنها أثّرت في حياتي أعنف تأثير حتى استغرقت كلّ لحظة من عمري ذلك العام»[١٧].

ومعروف أنّ الصراع سرعان ما نشب – في العراق بعد شهور من قيام الثورة – بين «الشيوعيين» و«القوميين». لكنْ في إطار الشيوعيين كانت تنضوي جماعاتٌ عرْقيّة وطائفيّة ومستقلّة ووطنية وغوغاء.. إلخ.. وفي إطار القوميين انضوى البعثيون والناصريون والإسلاميون، والغوغاء أيضاً. وتصاب نازك بالخيبة لما تصفه بأنّه انحراف عبد الكريم قاسم الذي «استهوته شهوةُ الحكم وسمح للشعوبية أن تطمس جمال الثورة وتقضي على مبادئها القومية التي أحبّها أشدّ الحب»[١٨]. فتغادر نازك العراق إلى بيروت هرباً من «عسف الحكم وتهديده المستمر» كما تقول، وذلك لمدّة عام كامل (١٩٥٩ – ١٩٦٠).

> **تقرّر نازك عام ١٩٦٠ أنّ القومية العربية أكبر من العلم، وأنّ عليه أن يعدّل أحكامه هو وفق حقيقتها الساطعة!**

وفي بيروت تكتب أولى مقالاتها الفكرية غير المتعلّقة بالنقد الأدبي وتطلق عليها تسمية «حول القومية العربية». ثم تنشر في مجلة **الآداب** (عدد حزيران عام ١٩٦٠) مقالاً آخر بعنوان «القومية العربية والحياة»، وهو مقال مغرق في اللفظية والإنشائية والهتافات العاطفية الحماسية.

ومن أوائل الذين اكتشفوا بدهشة واستغراب هبوطَ المستوى الفكري لكتابات نازك خارج إطار النقد الأدبي، كان الكاتب المصري رجاء النقاش الذي وصف محتوى المقال بأنّه نوع من القومية الخيالية أو الرومانتيكية، وأنّ ثقافة نازك فيه ليست بمستوى ثقافتها الأدبية الرفيعة: «وليست بالمستوى الذي نرجوه من مبدعة مثل نازك أن تصل إليه باستمرار، لأنّ ثقافة المفكّر القومي العربي السياسية ينبغي أن ترتفع وتنضج بالقدر الذي يتلاءم مع مسؤولية هذا المفكّر، وهي كبيرة جداً». وتساءل النقاش: إلى أيّ مدى يصحّ للأديب أن يدخل ميدان الفكر السياسي مزوّداً بسلاح أدبه وحسب؟ فبعد قراءة مقالها شَعَر النقاش كأنّه قد قرأ قصيدة جميلة غاب عنها الوزنُ وغابت القافية: «كلام [نازك] جميلٌ عذب، لكلّ كلمة فيه حلاوةُ كلمات نازك في شعرها، ولكن هل هناك موضوعية تسند المقال وتدعم ما فيه؟»[١٩].

وأمّا ردّ نازك على النقّاش فيصعب تلخيصه بل يصعب توصيف أجوائه، وسنكتفي بإيراد مقطع تردّ فيه على النقّاش في النقطة التي يقول فيها إنّ أيّ تناقض بين القومية العربية والأفكار العملية هو خطر على الفكرة القومية.

تقرّر نازك أنّه ما من شيء خطر على القومية العربية على الإطلاق: «إن العلم نفسه ضعيفٌ أمامها، وإنّما قوميتنا هي الخطرة على أيّ علم لا يعترف بها.. هل تتغيّر هذه العروبة إذا ما خطر للعلم أن يتجاهلها أو ينكرها، أم أنّ على العلم نفسه أن يغيّر افتراضاته ومناهجه ليماشيها؟.. أفيُطلب منّا اليوم أن نحاول تشذيب قوميتنا وتعديلها لكي نرضي العلم؟.. أفلا تنعكس المقاييس كلّها بذلك؟... لا، بل إنّ قوميّتنا سوف تمضي ثابتةَ القدم مرفوعةَ الجبين في طريقها المغمور بضوء الشمس، وعلى العلم أن يتبعها صاغراً ويعدّل أحكامه وفْقَ حقيقتها الساطعة.. إنّ على هذا العلم الصغير، طفل القرن العشرين، أن يصل إليها ولو لاهثاً محطّماً؛ ذلك أنّها أكبر منه وأقدم وأروع»[٢٠].

عندما شخّصَتْ نازك مرحلة إلحادها بأنّها تقع ما بين ١٩٤٨ و١٩٥٥ فإنّها شخّصتها في مرحلة إيمانها الكامل؛ والوثيقة الوحيدة حول ذلك هي رسالتها للدكتور الحمداني عام ١٩٧٨. وسوف نفترض أنّ سنوات ١٩٥٥ – ١٩٥٩ كانت

---

(١٧) **الجديد**، ص ٣٣.

(١٨) **الجديد**، ص ٣٣.

(١٩) أوردتْ نازك ردّ النقّاش على مقالها «القومية العربية والحياة» بصيغة أسئلة وأجوبة، حيث استلت صيغة الأسئلة من مقالته وأجابت عليها في مقال عنوانه «القومية العربية والمتشككون» أصبح في ما بعد أحد أبحاث كتابها **التجزيئية في المجتمع العربي**.

(٢٠) نازك الملائكة · **التجزيئية في المجتمع العربي**، بيروت، دار العلم للملايين، ط ١، ١٩٧٤، ص ١١٤.

مـرحلة توهّج فكريّ وعـاطفي تنضـوي في إطار المرحلة التشكيكيّة، وهي مرحلة غامضة يمكن أن نسمّيها «مرحلة قصيدة البعث». ولا تلبث الثورةُ أن تجرفها في موجة من الحماس والتوهّج، لكنّها تصدم بما آلت إليه هذه الثورة من مصير مفجع. وفوق ذلك فهي تضطر تحت وطأة «عسف الحكم وتهديده» إلى مغادرة وطنها عاماً لتعيش في بيروت التي لا بدّ أن تكون قد صدمتها بجوّها الثقافي المنفتح على الأدب والثقافة والفكر الغربي، وبحركة الترجمة الواسعة عن الآداب الغربية، وباتجاهات الشعر واللّغة والنقد الحديثة التي كانت سمة بيروت في تلك المرحلة.

لقد كتبت نازك مقالها «القومية العربية والحياة» من واقع الوضع المؤلم الذي آلت إليه الثورة في العراق على يد عبد الكريم قاسم، الذي رأت أنّه «سرعان ما انحرف واستهوته شهوةُ الحكم وسمح للشعوبية أن تطمس جمال الثورة وتقضي على مبادئها التي أحبّها أشدّ الحب»[21]. فلنلاحظ أنّها تصف موقفها وشعورها إزاء «المبادئ القومية» بأنّها «تحبّها أشدّ الحب» ولم تقل «أؤمن بها إيماناً شديداً». وقد جاء مقالها في منهجه تطبيقاً لتعبيرها هذا. ولا بد أنّ ردّ رجاء النقاش قد آلمها وجرحها. وعلى الرغم من محاولتها التزام الموضوعية في الردّ على ردّه، فإنّها لم تملك من وسائل الدفاع سوى اثنتين: تشديدها على أنّها لم تكتب مقالاً سياسياً لتُطالَب بتحديدات موضوعية وعلمية، وهجومها المضاد ضد موضوعية النقاش مستخدمةً المزيدَ من العاطفية باعتبارها الأسلوبَ الأمثلَ للتحدّث في «مجرد مقال قصير تفجّرت فيه بالحب للقومية العربية ولم أورد فيه أيّ حكم في الاقتصاد والسياسة»[22].

لكنّنا سوف نرى أنّ الكاتبة تواصل كتابة المقالات التي تورد فيها أحكاماً في الاقتصاد والسياسة والاجتماع، وتنهج فيها هذا المنهج العاطفي والأسلوب الهتافي البعيد عن الموضوعية. و«الموضوعية» مسألة حسّاسة شائكة لدى نازك على الرغم من إدراكها السابق بقيمتها عندما كتبت مقاليها ما بين ١٩٥٣ و١٩٥٤. فحين يلاحظ النقّاش أنّ مقالاتها في النقد الأدبي تفيض بالوضوح والموضوعية، وأنها في البحث السياسي تكتفي بالموهبة الشعرية، تردّ عليه: «إني أكتفي بموهبتي الشعرية على حدّ تعبيرك في كلّ ما أكتب من نثر وشعر، ولا أذكر أني شَغَلت بالي يوماً بالموضوعية، والموضوعية تتبعني لو عَلِمَ الكاتبُ المعترض وأنا أترفّع عن أن أجعلها قانوناً يستعبدني»[23]. وسوف يلاحظ القارئ التصاعُدَ المطّرد في نبرتها التسلّطية وميلها الطاغي للبتّ والحسم وفق مقاييسها.

غير أنّ أخطر ما ورد في ردّ الشاعرة على ردّ النقّاش هو كشفها عن درجة توفّزها واستعدادها لإعلان بدء حربها على هوية «الآخر الغربي» انطلاقاً من تقديس فكرة القومية. فهي في كلّ ما كتبته حتى ١٩٦٩ قد انطلقت من هذا الهاجس الذي تحوّل إلى نوع من الرهاب المستبدّ بذاتها. لكنّ المشكلة ليست في ما شخّصته أو شعرت به، بل في منهجها في البحث عن المسبّبات وتشخيص الحلول.

***

فلقد وجدت نازك نفسها في تلك المرحلة أمام اختيار غريب وغير مبرّر موضوعياً بين «المثقّف» و«رجل الشارع». ويرتبط هذا الاختيار بما سبق ورفضته من التزام الموضوعية، وببدء حملتها على «الآخر - الغربي». ولسنا ندري ما إذا كان اختيار «رجل الشارع» نتيجةً لتفكير عقلاني منطقي يفيد بأنّ رجل الشارع هو مادّة لمواجهة مع «الآخر»، أم أن هذا الاختيار هو جزء من حالة انعدام التوازن الفكري الذي وصلتْ نازك إليه. فنحن سنجد أنّها تتبنّى منهجَ تفكير رجل الشارع وأساليبه في التعبير عن نفسه؛ ونحن نعني هنا برجل الشارع: «الكتلة البشريةَ الجمعية» التي لا يمكن قياسُ العمليات العقلية لأفرادها لأنّها - ككتلة - تعبّر بغريزتها، ودائماً تحت تأثير محرّضات عاطفية جارفة.

وفي تقديرنا أنّ اختيار نازك لرجل الشارع كان ضرورة موضوعية وذاتية في الوقت نفسه. فنازك بعد انهيار معمارها الفكري لم يعد لديها من وسائل تفكير واستبصار واستقراء سوى عواطفها الفطرية الجامحة التي راحت تدافع عنها باعتبارها الأدوات الأنسبَ للحديث عن قضايا الانتماء القومي، وإنْ كانت قد أقرّتْ بهذا الواقع حين قالت: «والواقع أن من عادتي أن أتكلّم شعراً كلّما انفعلتُ، ولا خلاص لي من ذلك»[24]. ولما كانت جميع الموضوعات التي سوف تتصدّى لها الكاتبة هي من النوع الذي يثير انفعالها فإنّها ستؤسّس لنفسها منهجاً في التحليل والاستنتاج يرتكز أوّلاً وأخيراً على الانفعالية العاطفية.

فهل أدّى الحماسُ السياسيّ المتفجّر الذي اكتسح الشارعَ مع ثورة تموز ١٩٥٨ بالشاعرة إلى مجانبة المستويات الرفيعة في التفكير والقياس؟ وهل أدى بها إلى أن تتنكّر للثقافة والمثقفين وترمي بثقلها العاطفي والفكري وراء «العامّة» أو الجماهير، فتصرّح أنّها قد ضاقت ذرعاً بوساوس المثقفين وأساليبهم وأفكارهم، وأنّها لو خُيّرت بين أن تتخذ جانبهم أو جانب ابن الشارع لاختارت الأخير؟.

يمكننا بالمناسبة أن نعود إلى نازك الملائكة وهي تكتب **التجزيئية في المجتمع العربي** عام ١٩٥٤، وتشخّص فيه الفارق بين المثقّف ورجل الشارع في معرض حديثها عن نقص النضج لدى المرأة، فهي تقول: «إنّ العاطفة تكبر مع الإنسان وتخضع لنوع من التربية الدقيقة المتّصلة، لذلك فالمثقّف يملك من العواطف أضعاف ما يملك الجاهل. لا بل إنّ رجل الشارع ليس مكتمل العواطف على الإطلاق وإنّما هو رجلٌ عاطفيٌّ فحسب؛ ونقصد بالعاطفة هنا ما يملكه أيٌّ مخلوق من استجابات شعورية لمواقف معينة»[25].

واعتباراً من المقال الذي ردّت فيه نازك على انتقادات رجاء النقّاش سوف تطرح نفسها داعيةً اجتماعيةً، وسوف تتصدّى

(٢١) **الجديد**، ص ٣٣.
(٢٢) **التجزيئية** - «القومية العربية والمتشككون»، ص ١٠٥.
(٢٣) المصدر السابق، ص ١٠٦ - ١٠٧.
(٢٤) المرجع السابق، ص ١٠٧.
(٢٥) **التجزيئية**/ «التجزيئية في المجتمع العربي» ص ٢٤.

«تخلط نازك بين الثقافة والتعبئة الجماهيرية، وترسم صورة كاريكاتورية ساذجة لمثقف مناقض بالضرورة لرجل الشارع!»

لنوع من «تنظيم شؤون البيت العربي» وبخاصة بيت الثقافة حيث ستخوض مخاضات فكريةً وثقافيةً وسياسية تحتكم إلى منهج عاطفي جريح أحادي النظرة، أسير لآلية «الانتقاء / التعميم».

وعودةً إلى موقف الكاتبة من المثقّف ورجل الشارع، نجدها ترسم صورة مشوّشة لموقع المثقّف من قضايا مجتمعه ولدوره إزاء هذه القضايا. فهي تحكم مبدئياً بأنّ الغربيين «يعلّموننا احتقارَ أنفسنا والتنكّر لتقاليدنا والتعالي على بني قومنا الذين مازالوا جهلاء سذّجاً»[٢٦]. وتدين الكاتبة روح الغرور التي أصبحت تشيع بين مثقفينا «وكأنهم أصبحوا أعلى من ابن الشارع الأمّي وأرقى معدناً»[٢٧]. وهي تعتقد أنّ شعور المثقّف بالتميّز على ابن الشارع يعني أنّه قد أصبح بالضرورة على تناقض معه. وتأخذها شفقة مجروحة لتنتصر لابن الشارع وتصفه بأسلوب شعر خطابي بأنّه أنقى من المثقّف: «والواقع أنّ ابن الشارع – في جوهره – أنقى منّا نحن المثقّفين وأنصعُ عروبةً وأطيبُ نفساً – وهو فوق كلّ شيء أجرأ منّا وأكثر صراحة وأشدّ إيماناً بنفسه؛ إنّ إنسانيته غير ملوّثة»[٢٨]. أمّا الدليل على ذلك فهو في رأي الكاتبة أنّ ابن الشارع «مازال رغم جوعه وعريه يستطيع أن يحمد الله كلّ صباح ويمضي ليبني جداراً في حرّ الشمس أو ليحرث حقلاً صخرياً وهو يلهث ويغني؛ أمّا نحن الذين نزهو بقراءة كولن ولسون فلم نعرف بعد أنّ الجهل هو حقاً خير من ثقافة تسلب الإنسان إيمانه بنفسه وبأمّته وتفقده براءته وصدق شعوره»[٢٩].

وغني عن القول إنّ الصورة التي ترسمها نازك لابن الشارع والمثقّف وهما يقفان على طرفيْ نقيض هي صورة كاريكاتورية ساذجة التفاصيل ينقصها نفاذُ البصيرة وقوّةُ الرؤية. فلا يذهب كلُّ جائعٍ فقيرٍ إلى عمله صباحاً وهو يحمد الله. ثم لماذا يكون بناء الجدار في حرّ الشمس بالضرورة؟ وما دلالة غناء الجائع وهو يحرث حقلاً صخرياً ويلهث؟.. ومن أين لها أن الجوعى العراة يمكن أن يجدوا الدافع أو المزاج للغناء وهم يكدحون، فما بالك وهم يلهثون؟! ومن أين للكاتبة أنّ المثقّف العربي يقرأ بالضرورة كولن ويلسون، بينما الجوعى يبنون الجدران في حرّ الشمس أو يحرثون الحقول الصخرية وهم يلهثون ويغنّون؟ ومن قال إنّ المثقّف الذي يقرأ كولن ويلسون يزهو بذلك بالضرورة؟ ولماذا هو محتّم أن تؤدي قراءةُ الأدب الغربي أو الفكر أو الفلسفة.. إلخ الغربية إلى سلب الإنسان إيمانه بنفسه وأمّته وإفقاده براءته وصدق شعوره؟.

وإذا ما سألنا نازك عن الثقافة البديلة التي تريدها بديلاً لتلك الثقافة «الملوّثة» بتأثيرات الفكر الغربي فسوف نسمع منها: «إنّها تلك الثقافة التي تصيح بالفرد العربي: أيّها العربي انهضْ وواجه الحياةَ، إنّك طيّب وأصيل وموهوب، والحياةُ تفتح لك ذراعيها لتعطيك كنوزها ووعودها، فامضِ لتبني عالماً جديداً يتفوّق على كلّ ما بناه السابقون. إن عليك أن تكون جريئاً في إيمانك بذاتك، معتزاً بكلّ الملامح التي وهبتك الحياة إياها، لأنّ الطبيعة جعلتك متفرداً ومستقلاً. فانهضْ واحملْ الأمانة التي نيطتْ بك»[٣٠].

وفي الواقع، فإنّنا لا نستطيع أن نتخيّل ثقافة كهذه يتفرّغ لإنتاجها عمومُ المثقّفين العرب. بل إنّ الكاتبة تخلط خلطاً فظيعاً بين الثقافة وبين التعبئة الجماهيرية التي يتخصّص بها الإعلامُ الموجّهُ في مراحل التغيير السياسي أو الطوارئ.. أو لعلّها تخلط بين الثقافة وبين التربية والتعليم، إذْ يمكن أن تنهض الأناشيد المدرسية وكتب التربية الوطنية بمهمة كالتي تدعونا نازك إليها. وسوف تواصل نازك الملائكة التعبئة ضد الثقافة والفكر الغربييْن، فتكتب: «أخطاء شائعة في تعريف الأدب القومي» (١٩٦٢)، و«محاذير في ترجمة الفكر الغربي» (١٩٦٢)، و«الأدب والغزو الفكري» (١٩٦٥) و«الأديب والمجتمع» (١٩٦٩).. فهل يمكن تفسير هذا التطيّر من تأثيرات الثقافة الأجنبية من اقتران الوقائع الشخصية بالوقائع العامة؟.

ربما شعرت نازك بالذنب لأنّ منجزها الشعري كان نتيجة تأثّرها بالثقافة الغربية، ولأنّ وعيها الاجتماعي المتقدّم في النصف الثاني من الخمسينات كان بتأثير مباشر من دراستها في الجامعات الأميركية، ولأنّ شخصيتها الجديدة التي قرّرت صنعَها من جديد جاءت بتأثير مباشر من إحساسها بالنقص إزاء الشخصية الأميركية (النسوية بشكل خاص) في مرحلة دراستها الثانية ١٩٥٤ – ١٩٥٥..

هل اصطدم شعورها بمنجزاتها الشعرية والفكرية والذاتية بمعطيات واقعية مؤلمة تمثّلت في ما قدَّرَتْ هي أنّه «انحراف ثورة ٤ تموز» في العراق، واضطرارها إلى ترك بلدها تحت ضغط العسف والتهديد، والصدمة الحضارية التي شكلتها لها الحياة الثقافية البيروتية في تلك المرحلة، فأدّى بها هذا الاصطدام المركّب إلى البحث عن نقطة ارتكاز لم تجدها إلاّ في نقيض المثقّف.. أي نقيضها هي: «رجل الشارع»؟

وهل يمكن تفسير هذا الحماس والغنائية والهتافية على أنّها نوع من الاعتذار عن ذنب شخصيّ تطوّر إلى صيغة التحام أعمى بالقيم الاجتماعية والفكرية لِـ«عامّة» وبالأسلوب واللّغة التي تجيد استقبالها؟

إنّ الاعتذار لرجل الشارع وللقومية العربية بدأ أوّلاً – كما نفترض – بالتجريم الذاتي، ثم بمهاجمة سمة الجريمة (التأثّر بالآخر)، ثم مهاجمة مادّة الجريمة (الثقافة الغربية)، ثم مهاجمة كلّ من يتأثّر بها، ثم الانتصار لرجل الشارع ضد المثقّف، ثم الانحياز للفكر الاجتماعي الذي يسود الشارع. ومادام الافتراق النهائي قد حصل بين المثقّف ورجل الشارع فلا بدّ أن تَنتج عن ذلك مفارقةُ طروحات المثقفين أجمع، ومناصرةُ طروحات رجل الشارع الذي هو: «أنقى منّا نحن المثقفين»(...).

بغداد – عمّان

(التتمة في العدد القادم)

(٢٦) (٢٧) (٢٨) (٢٩) (٣٠) / **التجزيئية** / «القومية العربية والمتشككون»، ص ١١٦.

وقائع من أوجاع امرئ القيس

ابراهيم درغوثي

إلى زكريّا تامر

ترك امْرؤ القيس دروعَه عند السموْأل وذهب إلى إسطمبول. قال سأستجير بسلطان البرَّيْن وخاقان البحريْن، الملك الذي أتتْه الخلافةُ منقادة إليْه تجرْجرُ أذيَالها. ولَن يخْذلني هذا الملك وستكون هديّتي له سخيَّة: سأجعل من نصف مملكتي مصيفاً له ولجواريه.

في الطّريق، تنكّر في لباس راعي غنم وركب سيّارة أجرة حتّى لا يكتشفه «عيونُ» الملك الجديد الذين بثّهم في كلّ مفارق الطّرق. وحين أحسّ بالأخطار تحوم حول السيّارة اكترى ناقةً ركبها وقطع بها الفيافي والقفار، إلى أن بلغ عاصمة الخلافة العثمانية، فقصد نزلاً فاخراً تُرفرف أمام واجهته مئاتُ الأعلام. عند الباب، استقبلته ثلاثُ بنات: واحدة شقراء والثانية سمراء والأخرى بيْن بيْن. رأى في وجه السّمراء حبيبته «عُنيزة». وقف مبهوراً أمام زينتها، فقالت له إنّها في الأصل نوميديّة ولكنّها تحبّ كثيراً العرب الذين يزورون أنْزال تركيا. ولتعبّر له عن إعجابها بهم قرأتْ له نُتفاً من «قفَا نبْك من ذكرى حبيب ومنزلِ بسقط اللّوى بين الدَّخُول فحوْملِ» وسألته إن كان يقصد بالمنزل نزل «الكونْتينَنْتَال» أو نزلَ «الأنْتَرْنَاسيونال» فقال: لا هذا ولا ذاك، وإنّما قصدي كان نزل الـ«بَالم بيتْش». وطلب منها أن تُعطي علَفاً للنّاقة.

في الغد، ذهب امرؤ القيس لمقابلة ملك القُسْطنطينيّة. فوجد أمام القصر طابوراً طويلاً من المترقّبين. أراد أن يتخطّاهم، فزجرَهُ حارسٌ وطلب منه أن يقف مع الواقفين. قال إنّه أمير، وإنّه لا يجوز له الوقوف مع الرّعاع، فقال الحارس: سيّدي أنتَ في بلد ديموقراطي، لا فرق فيه بين عبْد وأمير. فكّر امرؤ القيس في سيفه وفي تأديب هذا الرّجل، لكنّه أرجأ الأمر قائلاً إنّه غريب وإنّ هذا الحارس سيندم حين يعرف من هُوَ. ووقف مع الواقفين إلى أن انتصف النّهار ولم يصل دوره، فطلب منهم عونُ الأمن مُغادرةَ المكان والعودة في يوْم آخر.

رجع الشاعر إلى النّزل وأعطى لصرّاف البنك خمس ليرات ذهبيّة فأبدَلها له بليرَات تركية ودولارات أمريكيّة، وذهب إلى غرفته. استحمّ وَطلب غداءه بواسطة الهاتف الرّاقد بجانب سريره. جاءته مضيفةٌ بالغداء إلى سريره وسألته إن كان يُريد أشياء أخرى. سألها إن كانت تعرف قَيْنَة ابن الرّومي، فقالتْ له إنّها أُختها، وبدأت تغنّي، فأطربه صوتها وطلب منها أن تغنّي له بعض الألحان التي وضعها الأخوان «رحباني» وغنّتها «فيروز». فغنّت لفيروز فأجادت، فطلب منها أن تعود بعد القيْلولة. قالت: «حاضر أفندم» وخرجتْ.

ونام كما لم ينمْ من قبل.

وفي الغد، ذهب مبكراً قبل آذان الفجر. ركب سيّارة «تاكسي» وقصد قصر الحكومة. وكالعادة كان الطّابور طويلاً. وقال إنّه أمير، وقال له الحارس: «هنا في القسطنطينيّة لا فرق عندنا بين أمير وغفير». فوقف مع الواقفين، وطردهم البوليس عند منتصف النّهار.

في اليوم الثالث، لم ينم. سمع نشرة الأخبار المسائية. سمع المذيع يحكي عن عاصفة وصحراء وفرسان تُحشد وصواريخ وقنابل نووية وأمم متّحدة وقبائل مُضَر وعدنان وقحطان ولم يفهم شيئاً. قال هذا أمر لا يعنيني، وذهب إلى القصر. وجد الطّابور كما في الأيّام الخالية فأعطى رشوةً للشرطيّ المكلّف بالحراسة والنّظام فوعده خيراً. قال له: عُد في الغد على راحتك.

ذهب امرؤ القيس إلى النّزل، سهر في «الديْسكُوتكْ»، وراقص القيْنَة أختَ صاحبة ابن الرّومي، وشرب «الوَيسكَي» و«الرّيكار»، إلى أن طلع النّهارَ.

حين وصل في الغد أمام قصر الحكومة استقبله الشرطي هاشّاً باشّاً، وطلب من الحاجب أن يُدخله على مولانا السلطان. ومن باب إلى باب ومن حاجب إلى حاجب وصل امرؤ القيس إلى قاعة اجتماعات حكومة مولانا القيصر. وقف «يُوسْتَانيوس» إجلالاً للأمير العربي وسأله عن أبيه وعن أحوال مملكة «كندة»، فقال له: «أبي أعطاك عُمره وأحوال المملكة من سيئ إلى أسوأ». وحكى له كيف جاءه النّعيُ وهو في مجلس شراب، فقال: «اليوم خمر وغداً أمر». وها هو الغد قد وصل وها هو يعرض أمره.

قال: «سيّدي! إنّما جئتُ طامعاً في معونة لأستعيد عرشَ أجدادي، ولك منّي حين أستردّه نصف منتوج الأرض من القمح والشّعير ونصف غلال التّفاح والرّمان والتّين والزيتون والأنَانَاس والليّمون والموز والخوخ والكُمثْرى، وما حَوَت الأرضُ في باطنها من الذّهب والحديد والرّصاص والبترولَ والغاز الطّبيعي، وألف ألف دينار من الذّهب الخالص، وألف ناقة وألف جمل وألف عبد وألف أمَة، وسأدفع أجور الجند بالدّولار الأمريكي».

لم يردَّ قيصرُ إسطمبول في الحين، وإنّما طلب مشورةَ مجلس الوزراء الذي سيُعقد بعد أسبوع، مباشرةً بعد صلاة الجمعة. قال للأمير العربي: «هي الدّيموقراطية يا أخي، فأنا لا أستطيع الإفتاء في شيء قبل مشورة المجلس وإقرار النوّاب لتلك الفتوى ثم صدورها في الرّائد الرسميّ لدولتنا الموقّرة». وسأله عن مقرّ إقامته فقال: نزل «الميريدْيَان». فهزّ الأمبراطور رأسه هزّاً خفيفاً وقال لحاجبه: «اعتَنِ بالضّيف العربي! لعلّ اللّه يجعلها غَمامة!».

حين خرج امرؤ القيس، طلب السلطانُ مشورةَ وزير الميمنة الذي لا يبخل في العادة على مولاه بالنّصح فقال: «سيّدي! كما

تعـرف، حـالنا هذه الأيام في سـوء، ودولتُنا في حـرب مع الفُرْس، وهجماتُ حزب العمّال الكردستاني تكاثرتْ ولم يفلّ مع الثوّار الحصارُ والتجويع. أرى سيّدي أن تماطل هذا الأمير حتّى ترى فيه رأيك».

وطلب رأيَ وزير الميْسرة، فدافع بقوّة عن إعطاء المعونة للأمير حتّى يستردّ عرشَ أجداده وحتّى يكون عوناً لمولانا السلطان في ذلك الجزء من الأرض، ولاسيّما بعد اكتشافِ البترول في صحرائه.

ودعا السلطان مجلسَ النوّاب للتّصويت على اقتراح إرسال قوّة مع امرئ القيس، فتعادل الفريقان، ولم يحسم السلطان الأمر لأنّه ككلّ سلاطين الدّنيا ديموقراطيّ بطبعه. وتمّ تأجيل البت في الموضوع إلى جلسة قادمة، هذا ما قاله السلطان، «حتى يختمر الموضوع أكثر في أذهانكم».

ومرّت الأسابيع تترى، ولم يحسم مجلس الوزراء أمره. كان فريق الصقور وفريق الحمائم يتعادلان في كلّ مرّة، إلى أن ضجـر السلطان فطلب مشـورةَ درويش باشا كـاهنِ الأمبراطورية، الذي طلب منه أسبوعاً للتفكير والبحث عن أصوب السّبل حتّى يبرّ السلطان بوعده للأمير العربي إذْ قال له أوّل يوم التقاه: «لعلّ اللّه يجعلها غمامة».

سأل درويش باشا أعوانَه عن امرئ القيس فذهبوا يبْحثون عنه. ظنّوا أنّه سيُسلّي نفسه بزيارة المتاحف وقاعات العُروض الخاصّة باللّوحات الفنيّة والمسارح والمواقع الأثريّة وقاعات السّينما. فبحثوا عنه في تلك الأماكن، فما وجَدُوا له أثراً.

ثم قالوا لأنفسهم ربّما ذهب في زيارة للمدن الدّاخلية في المملكة، فترقبوا عودته. ولكنّه لم يعدْ، ذهبوا إلى كلّ مكان يخطر في ظنّهم على بال أمير ولكن كان ظنّهم في كلّ مرّة يخيب.

وحين يئسوا من العثور عليه قال لهم المفتّشُ المتربّصُ درويش أفندي: «عندي فكرة! لماذا لا نزور الكازينوهات وبيوت اللّيل والحانات وقاعات الرّقص؟».

ردّوا بصوت واحد: «فكرة صائبة! كيف غابت عنّا كلّ هذه المدّة؟». وفي غـمـضـة عين تدرّج درويش أفندي إلى رتبـة درويش باي، وتمَّ تكليفُه بالبحث عن الملك الضِّلّيل.

زار درويش باي تلك الليلة كلَّ الأنزال الفاخرة. وجاس في قاعات الرّقص. بحث بعينيْه اللتين لا تكلاّن عن امرئ القيس، فوجده يراقص القينة أختَ صاحبة ابن الرّومي. كانا يرقصان على أنغام «الرّوك أنْد رول». تريّث حتّى عاد الهدوء إلى المرقص وذهب الشاعر إلى طاولته المنصوبة في ركن قصيّ من القاعة فحيّاه قائلاً: «سيّدي الأمير! أريدك في حاجة أكيدة فأنا مبعوث مولانا السلطان!».

قال امرؤ القيس: «السلطان! أيّ سلطان؟».

قال درويش باي: «سلطان البرّيْن وخاقان البحريْن، مولانا المعظّم صاحب القسطنطينيّة».

قال امرؤ القيس: «وماذا يريد منّي؟».

ردّ الدرويش: «يُريدك في أمر يخصّ مملكة كنْدة».

قـال امرؤ القـيس: «قلْ له لقـد طويتُ صـفْـحـاً عن ذلك الموضوع». ثـم تدارك وهو يضحك ويرفس الأرض برجليه: «قلْ للسّلطان أن يُنَصّبني ملكاً على حانات إسطمبول».

وأصابت البهتة درويش باي.

وعادت الموسيقى إلى العزف، فقام الأمير إلى الرّقص تتْبعه القينةُ الرّاقصة.

ولم يقل وداعاً لدرويش باي!

الهوامش

الهامش الأوّل:

... ولمّا تولّى عرشَ السّاسانيين كسرى أنو شرْوَان بن قُباذ سنة ٥٣١ م أرجع إلى اللّخْميّين نفوذَهم وأعاد المنذر إلى عرش الحيرة. ففرّ الحارثُ الكنديّ هارباً بذويه، فطارده المنذر حتّى قتله وجعل يدسّ الدّسائس لأولاده، فقُتل سلمة وشُرحَبيل، وتنكّر بنو أسد لحجر والد شاعرنا، وأمسكوا عن دفع الإتاوَة له، فحاربهم وأعمل في رقابهم السّيف وحبس أشرافهم، حتّى شفع فيهم شاعرهم عبيد بنُ الأبرص فعفا عنهم، ولكنّهم عادوا إلى التمـرّد حتّى قتلوه. فانقرضت بموته دولةٌ نشطت إلى مناظرة الحيرَة وإلى منازعتها البقاء. وهبّ امرؤ القيس بن حجر يحاول دعم ذلك العرش المنهار واسترجاع جانب من ميراثه الضّائع، فأخفقت مساعيه. [من كتاب **تاريخ الأدب العربي**، لحنّا الفاخوري].

الهامش الثاني:

مات امرؤ القيس بسكتة دماغية. كان يعبّ من قارورة «ويسكي» حين أحسّ بصداع شديد. أمسك رأسه بيديه وجلس على الأرض. مات وهو يردّد: «ضيّعني أبي صغيراً وحمّلني دمه كبيراً». ثم أسلم الرّوح فدُفن في مقابر الغرباء خارج أسوار مدينة إسطمبول. وقبرُهُ معروف، يزوره السيّاحُ العرب في هذه الأيّام.

– وماذا عن: «أجارتنا إنَّ المَزارَ قريب...».

– تلك حكاية من وضع حمّاد الرّاوية، نَسَجَ الخيالُ الشعبيُّ حولها أساطيرَ كانت تُرْوى للملوك والأمراء للعبْرَة. وقد أنكرها النقّاد.

الهامش الثالث:

ذهب الرّجل الذي نصّب نفسه ملكاً على كندة بعد مقتل حجر والد شاعرنا إلى السموْأل، وطلب منه أنْ يردّ له الدّروع والسّيوف والخيول التي تركها عنده امرؤ القيس قبل ذهابه إلى القسطنطينيّة. فامتنع السموْأل في حصنه، ورفض ردّ الدّروع إلى الملك الجديد. وصادف أن كان ولده خارج الحصن، فأسره الجندُ وهدّد الملكُ بقتله إن لم يُعْطَ الدّروع.

ولكنّ السموْأل أصرّ على رأيه مضحّياً بابنه.

قال له الملك: إنّ امرأ القيس مات في حانة، ولن ينفعك في شيْء، وهذا ولدك بين يديّ، فماذا تراك صانعٌ بالدّروع بعد قتله؟

قال السّموْأل إنّه عاهد الشاعر، وإنّه لن يخلف وعده، وإنّ التّاريخ سيُخلّد ذكره، وسيُضربُ المثلُ بوفاته.

وهمّ الملك بذبح الولد، ساعتها أطلّت امرأةٌ من أعلى أبراج السور قائلة إنّها زوجة السموْأل، وطلبَتْ مفاوضة ملك كندة. ذهب كبيرُ المفاوضين إلى داخل الحصن، فأعطته الدّروعَ، وطلبت منه أن يُطلقَ سراحَ الغلام على أنْ يُذْبح في الغد تحت السّور عبْدٌ ويدعي الملك أنّه ذبح ابن السّموْأل فيُخْدَعُ التّاريخ ويحتفظ زوجُها بمروءته.

وقد انْطلَتِ الخديعةُ على التّاريخ

أم العرائس – قفصة (تونس)



اختفاء كتاب الأحلام

أحمد الزعبي

... وانتهيت إلى قرار حاسم مريح وهو أن أدوّن في صباح اليوم التالي كلّ ما علق بذهني من أحلام الليلة الماضية. وقلت إنّ هذا سيخلصني من معاناة تذكّر ما أراه في أثناء النوم عند الحاجة لتذكّره. وقد لاحظت أنّ الأحلام تبتعد في أعماق الذاكرة، ثم تغيب وتتلاشى من الذهن بمرور الأيّام وتكرار الأحلام والكوابيس. قلت في نفسي: «أُسجلها إذن في كلّ يوم حتى إذا ما احتجت إليها لسبب أو لآخر وجدتها مكتوبةً حاضرة». وبمرور الوقت أصبحت أقلّب صفحات كتاب أحلامي وأقارنُ موضوعاته بواقع حياتي، فأستمتع بغرابة المقارنة وأندهش من عجائب المفارقات والمصادفات والمشاهدات ما بيني نائماً حالماً مبعثراً وبيني يقظاً واعياً مبرمجاً. وبالعودة إلى كتاب أحلامي بين الفترة والأخرى بدأت ألاحظ أنّي اثنان، أعني شخصين رئيسيين، وأنّ كلّ شخص يخفي وراءه، أو يتزعّم فريقاً لا يُحصى من النّاس؛ وأنّ مسائل الاختلاف بين كلّ فريق أكثر من مسائل الاتفاق. فاقرأ أحياناً أني حلمت ذات يوم أنّ لي أباً آخر مثلاً، أو وطناً آخر، أو جدة أخرى، أو أنفاً آخر... وبعد أن أصحو من النوم أجد جميعَ الأمور كما كانت: فأبي هو أبي، وكذلك وطني وجدّتي وأنفي.. إلى آخره. كنت أدَوّن مثل هذا الحلم وأتجاوزه وأمضي في حياتي الطبيعية المألوفة.

هببت في صباح هذا اليوم فزعاً مذعوراً لأدوّن حلماً كابوسياً غريباً مذهلاً قبل أن يتبعثر من ذاكرتي، فلم أعثر على كتاب أحلامي. ولقلقي وخوفي وانشغالي بفقدان الكتاب تناثر الحلمُ المذهلُ وتبخّر من رأسي، فلم أستطع أن أكتبه على ورقة أخرى. بحثت عنه في كلّ مكان أتوقّع وجوده فيه، بل في أمكنة أخرى لا تخطر على البال. وسألت من أعرفه ومن لا أعرفه مِن الناس، دون جدوى. حزنت وأطرقت منشغلَ الفكر قلقَ البال، هل ضاع كتاب أحلامي أم سُرق؟ أيضيع وهو إلى جانبي في كلّ صباح؟! أيُسرق وهو لا يباعُ ولا يشترى؟ وغرقت في صمتي وتساؤلاتي وقلقي وحاولت الخروج من دائرة الصدمة والشلل الذهني بتوسيع دائرة البحث وبتحويل المسألة إلى قضية هامّة وكأنّها قضية حياة أو موت. فرتّبت أفكاري، وسَلْسَلْتُ أحداثَ حياتي بدقّة وتركيز في الساعات الأربع والعشرين الماضية: منذ آخر لحظة رأيت فيها مذكرات أحلامي حتى اللحظة الحاضرة، وانتهيتُ يائساً إلى الإعلان عن سرقة كتاب الأحلام.

ذاع النبأُ بين النّاس، انتقل من الأصدقاء إلى القوم جميعاً، ولفتت القضيةُ أنظار من يهتمّ بالموضوع ومن لا يهتم، وأصبح النبأ حَديثَ السّاعة، وانقسم النّاس ما بين متعاطف وهازل، وما بين جادّ متحمّس للحكاية ومستهتر بالمسألة كلّها.

أبلغتُ بالأمر رجالَ الشرطة، وأصحابَ المكتبات العامّة والخاصّة وأهلَ الحيّ جميعاً والباعة المتجوّلين - باعة الحلوى والفلافل والترمس والمكسرات والأحذية البالية والأقمشة المستعملة والكتب الرخيصة - ثم أبلغت رجالَ الحدود والجمارك ودور النشر والسفارات ومنظمة اليونسكو ومجلس الأمن ثم زعماء العالم الأوّل والثاني والثالث والعاشر جميعاً. تضخمت المسألة واتّسعت أكثر فأكثر، وتناولتها أجهزةُ الإعلام ومحطّات الإذاعة والتلفزيون والأقمار الصناعية وانشغل العالم كلّه بقضية سرقة كتاب الأحلام. قلت مادامت المسألةُ قد شاعت فإنّها ستنتهي على خير وسيعاد ما سُرق منّي وسأستردّ أحلامي المفقودة.

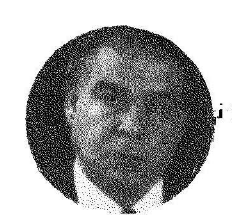
كنت أنتظر أخباراً من العالم الكبير، وفي الوقت ذاته أكثّف جهدي في البحث عن الكتاب في حارتي ومدينتي وبلدي. ورحت أُسائل عمّالَ التنظيفات وجامعي القمامة وأتابع خطّ سيرهم: من اللحظة التي يأخذون فيها كيسَ القمامة من باب بيتي إلى عرباتهم فالسيارات الكبيرة وأماكن تجمّع القاذورات على شكل مزابل كبيرة، ثم أشاهد حرقَ القاذورات ودفنها تحت التراب... كنت أبحث في القاذورات وأتحسّس المحروقات وأنبش التراب والرماد ولا أثر لدفتر أحلامي، فأنتقل إلى الباعة المتجوّلين أقلّب أوراقهم وألحق بالصغار والكبار: أنظر في الأوراق التي تُلفّ بها سندويتشاتُهم أو حلوياتهم أو مكسّراتهم، علّي أعثر على ورقة من كتابي أو حلم من أحلامي... ولكن دون جدوى. ومررت بالمكتبات ودور النشر والحانات ومتاجر الأسلحة وساحات الملاهي، وتبعت الرّيح... ولا فائدة. وها أنا حتى هذه اللحظة أنتظر من يأتي، أو يتّصل، أو يخبر بالعثور على كتاب أحلامي.

قال شاهد عيان: «إني أشفقت على هذا الرجل عندما قرأت صدفة في كتاب أحلامه عن أمور غريبة، فسرقته منه. فهو مثلاً يرى في منامه أنّه ليس هو، كما أنّه يرى أنّه ليس في بيته ولا مع أهله، ويرى نفسه يجوب العالم بيدين فارغتين، ويرى نفسه مع فتاة أسطورية، ويرى نفسه يقول شعراً كما يكتبه، ويرى نفسه بلا مرض ولا وجع، ويرى نفسه في البحر في الصحراء فوق الأشجار بين الحقول... ويرى أشياء أخرى.. قلتُ: أُنقذه من جنون لا محالة آت... فسرقت جنونَه، سلبتُ كوابيسه، خلّصته من هلوساته وأحلامه القاتلة، أشفقت عليه.. نعم أشفقت عليه وأخذت كتابه».

وقال شاهد عيان آخر: «إنّ الرّجل تسلّم عدّة برقيات محلية وخارجية تخبره بالعثور على كتاب أحلامه، لكن هذه البرقيات كانت متناقضة: فبرقيةٌ مثلاً تخبره أنّه عُثر على كتابه في عاصمة كبيرة، وأُخرى تخبره بأنّه عُثر عليه في عاصمة صغيرة، وثالثةٌ تخبره بأنّ كتابه وُجدَ في سرداب للمساجين، وأُخرى تخبره بأنّه وجد في معسكر للجيش، وخامسة تخبره بأنّه وُجد في بعض المدافن والقبور»... فاحتار الرّجل في أمره وازداد أطراقاً على إطراقه وأحلاماً على أحلامه.

وقال شاهد عيان ثالث إنه رأى الرجل يسير في شوارع المدينة الكبيرة يتقدّم حشداً هائلاً من النّاس، يجوبون أحياء المدينة كأنّهم يفتّشون أو يبحثون عن شيء ما وكلّما سألنا واحداً منهم عمّ يبحث، أجاب: عن دفتر أحلامه.

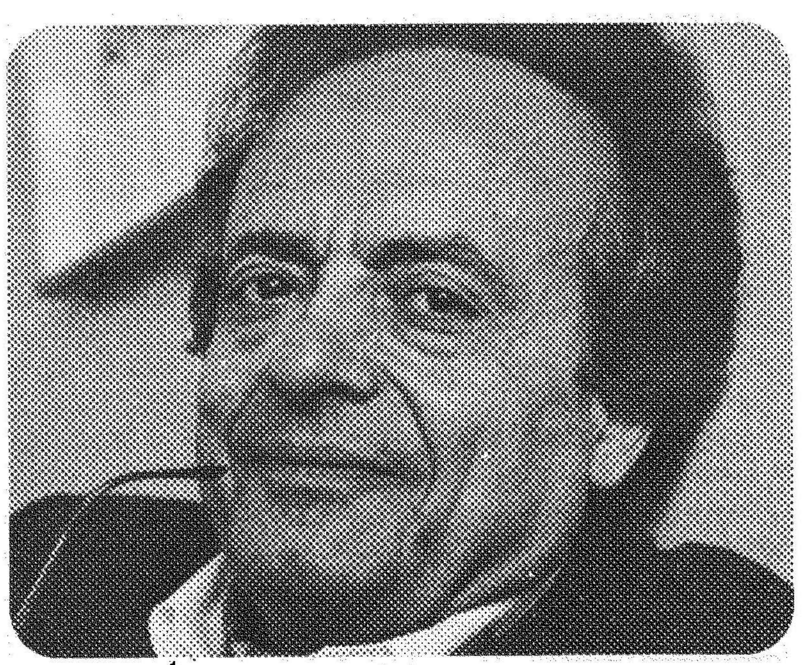
إربد (سوريا)



فيصل درّاج

أسْطَرَةُ الإبداع عند أدونيس

إلى صديق حدّثني صبيحة يوم قائظ عن اللغة وأحوال القارئ... إلى سماح ادريس



ادونيس

لعلّ أدونيس من المبدعين العرب القلائل الذين وضعوا قاموساً لغوياً خاصاً بهم، يميّزهم من غيرهم ويُفصح عن الرؤيا التي يحملونها. ومثلما يكشف هذا القاموس عن جهد يقترب من الفرادة، فإنّه يخبر عن ذاتيّة واضحة، تعلن عن سماتها في الأسلوب اللغوي واستقصاء الكلمات، قبل أي شيء آخر. وتحتلّ كلمة الإبداع حيّزاً خاصاً في هذا القاموس، لأنّها متّكأ أوّل للقائل بها من ناحية، ولأنّها مرآة لكلمات أخرى من القاموس من ناحية ثانية، مثل: الشعر، الحداثة، التجاوز... فهذه الكلمات، مهما استقلّت وتعيّنت، تظل تجسيداً لمرجع - أصل هو: الإبداع.

وقد تعطي مقالةٌ لأدونيس عنوانها: «احتفاء بالشعر» صورةً عن احتفاء الشاعر بكلمة الإبداع، إذ تتردّد متواترةً وتتتابع طليعةً، كما لو كان التكرارُ إفصاحاً عن الاحتفال وإعلاناً عن مكانة الكلمة ومقامها: «والإبداع هو جوهر الثقافة، ومن لا يبدع فيما يعمل، يعيش في مستوى الشيء، في مستوى الآلة، يخسر العمل ونفسه. على الإنسان أن يبدع ذاته فيما يبدع عمله...... لكن، تصوّروا أمّة لا تعطي للظاهرة الإبداعية قيمتها الحقّة ولا تضعها في مكانها الحق: ماذا يبقى منها؟.. إنّ التّاريخ الأعمق، الباقي، شيء آخر: إنّه في الإبداع ومنجزاته. فلا يخرج من غبار الزمن أقوى من الزمن غير الإبداع. لهذا كان الإبداع من الأمّة جوهر شخصيتها ورمز إشعاعها... لذلك حين تخلو الأمّة من الشعراء المبدعين فإنّ لغتها وثقافتها تموتان.... وكلّ أمّة لا يكون فيها إبداع مستمر، تبتعد شيئاً فشيئاً عن إبداعاتها في الماضي، ذلك أنّ الإبداع الحاضر هو وحده الذي يحفظ الإبداع الماضي.... ذلك أنّ الإبداع هو الصوت الذي يغنّي عالياً...»[1].

تؤكّد السطور السابقة أنّ الاحتفال بالإبداع احتفالٌ بالشعر، لأنّ الشعر مَجْلى الإبداع وتتويج له. لكن هذا الاحتفاء الكبير بالشعر لا يلبث أن يُربك معنى الإبداع، لأنّه يُقَصِّر معناه ويَقْصُره على الشعر، كما لو كان الإبداع يطمئن إلى منزل الشعر وينكر المنازل الأخرى. ومع ذلك، يمكن قارئَ أدونيس الرّصين، أن يضع مقالته جانباً، ويذهب إلى نتاجه كلّه، مادامت كلمةُ الإبداع تخترق كلّ ما صاغه الشاعر الكبير. فعمل الشاعر الأساسيّ: **الثابت والمتحوّل** دراسة، في وجهها الآخر، عن «الإبداع والاتّباع»، مثلما أن كتاباته الأخرى نبذٌ للاتّباع ودفاعٌ بالغ الحرارة عن الإبداع والمبدعين. غير أنّ من يذهب إلى أعمال أدونيس لن يعثر، تماماً، على ما يتوقّع من الإجابة، ذلك أنّ الشاعر لا يعطي كلمته الأثيرة مهدها النظري المطابق، بل إنّه ينقلها من لغة النظرية إلى لغة الإيحاء الشعري، أي من تاريخ الأدب وقياسات الأدب المقارن إلى فضاء التجريد الملتبس التحديد. وفي هذا الانتقال لا يظهر المعنى إلاّ ليحتجب

---

(١) - أدونيس: **النصّ القرآني وآفاق الكتابة**، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٣. ص: ١٤٥ - ١٤٩.

ولا يستبين إلاّ ليغيب وراء غيوم الوحي والإيحاء. كأن أدونيس يلتقط الكلمة من حقل مشخص ثم يرسلها إلى حقل مفارق مختلف عن الحقل الأوّل ومغاير له.

وواقع الأمر أنّ احتفال أدونيس بالإبداع يردّ إلى مستوى معيّن، لكن المغالاة في هذا الاحتفال لا تلبث أن تُقصي هذا المستوى وتستدعي مستوى آخر. ففي حدود المستوى الأوّل يظهر الإنسان مبدعاً، أو يتجلّى الإبداع كمرآة للإنسان وكنظير له. ولعلّ وضع الإنسان في مرآته المبدعة هو ما يُقيم علاقة بين منظور أدونيس و«الفلسفة الإنسانية المجرّدة»، أو بين هذا المنظور و«دين الفن» أو «دين المستقبل»... إذ الإنسان جذر لذاته وموحّد في ذاته ويجمع في ذاته رطوبة الأرض وإشراق السماء. أما في المستوى الثاني، الذي أملته المغالاة وجاءت به، فإن الإنسان يتباعد متلاشياً، تاركاً المكان لغموض الإبداع، كما لو كان الأخير ظاهرة تتأبّى على العقل والإيضاح. بهذا المعنى، فإنّ حديث أدونيس يبدأ من المشخّص وينتهي إلى مجرّد عصيّ على التحديد، أو ينطلق من مقولات الإنسان والفلسفة الإنسانية ويصل إلى «لاهوت الإبداع» أو ما هو منه قريب.

وربما يعطي «بيان الحداثة» صورة عن احتفال أدونيس بالإبداع ومغالاته في الاحتفال في آن. وقد رصد صادق العظم صورة الإبداع هذه ووقف على الصفات التالية: «الإبداع لا عمر له. لا يشيخ، إذ ليست كلّ حداثة إبداعاً، أمّا الإبداع فهو، أبدياً، حديث»، «الإبداع تحقيق دون نموذج. الإبداع نموذج ذاته»، «الإبداع حضور دائم، وهو، بكونه حضوراً دائماً، حديث دائماً»، «الإبداع ليس تقدّماً تقنيّاً، أو نموذجياً، إنه انبثاق، اكتشاف للأصل لا نهاية له»، «لا وسيط في الإبداع، بين العدم والاسم، أن تولد وأن تسمّي فعلٌ واحد»، «الإبداع سديم يتمرأى، يتصوّر ذاته»[٢]. تظهر ملامح الفلسفة الإنسانية «الخطاب الأنتروبولوجي» في ملاحظات نيّرة تحدّث عن ديمومة الإبداع وحضوره الدائم، وعن الفرق بين الحديث والجديد. لكنّ هذا الإبداع، المحدّد إنسانيّاً، لا يلبث أن يغرق في تجريد ميتافيزيقي، حين يصبح الإبداع انبثاقاً وسديماً وأصلاً لذاته.... يذهب الإبداع إلى متاهة السديم ويلتحف بها، إذ لا صلة له بما عداه ولا وشائج لغيره تربطه به، كأنّه انبثاق من عدم، نموذجه فيه، وهو غريب عن أيّ نموذج محتمل، أي أنّه من الروح يأتي وإليها يذهب. وهذا ما يُقيم بينه وبين التقدّم التقني غربة كاملة.

وعلى الرّغم من أنّ احتفال أدونيس بالإبداع احتفال بالإنسان المبدع، فإن دلالة الإبداع عنده تستدعي إنساناً نوعياً، يسكن العالم الإنساني ويفارقه في آن. فالمبدع، في هذا المنظور، مساوٍ للإبداع وصورة له، يردُّ كلٌّ منهما إلى الآخر ولا يردّ إلاّ إلى ذاته لأنّه أصل ذاته ولا يحتاج إلى أصل خارج عنه. ومن كان أصله في ذاته فإنه محتجب، تعريفاً، لأنّ كلّ ما هو عياني يستقي أصله من أصول أخرى. وعلى هذا، فإنّ الإبداع يصدر عن المحتجب وإلى المحتجب يعود، مثلما ينبثق المبدع عن مجهول عصيّ على المعرفة. ويتّضح بعضٌ من قول أدونيس في القول التالي: «الإبداع تحقيق دون نموذج. الإبداع نموذج ذاته».

تحتل كلمة الإبداع مواقع كلمة: الخلق، والخالق لا يحتاج إلى غيره ويخلق من عدم. ولأنّه يُخَلّق أشياءَه من عدم، فإنّه لا يحتاج إلى نموذج، ذلك أنّ العدم لا أشياء فيه ولا نماذج. تزيح لغة المغالاة الموضوع من أرض البشر إلى سماء أخرى، لأنّ من يَخْلق من دون نموذج يفترق عن إنسان يوميّ يعيد إنتاج النماذج، ويغترب عن واقع بشري قوامه المحاكاة والاتّباع وخلق النموذج الجديد من نموذج سبق. ينقسم الكون، إذن، إلى خالق ومخلوق، إلى فضاء تسكنه النماذج المخلوقة وعالم مفارق يتعامل مع النماذج التي خلقها. وهذا ما قصد إليه أدونيس حين قال: «لا وسيط في الإبداع»، أي لا وسيط بين الخالق والمخلوق. وهذا ما يجعل الخلق إبداعاً واغتراباً سرمدياً في آن.

كتب فؤاد زكريا في تقديمه الجميل لـ**جمهورية** أفلاطون: «إنّ الفنّان الخالق يحاكي العمل الذي يخلقه، ويكتسب شيئاً من طبيعته الخاصّة، التي ينبغي أن يكون فيها شيء من الشر حين تخلق عملاً ينطوي على عنصر الشر»[٣]. وكتب أيضاً: «إنّ العمل الذي يقوم به كلّ شخص، إنّما هو تعبير عمّا هو كامن في طبيعته»[٤]. وما يقول به فؤاد زكريا، على لسان أفلاطون، يأخذ به أدونيس وقد أضاف إليه عناصر من أفلوطين والديانات الشرقية. ذلك أن «العمل» لا يأتلف مع «الفيض» ولا يتفق مع كلّ ما يحتاج إلى «وسيط» و«تقنية». و«الفيض» جميل وينزع إلى الجمال أبداً، وهو «الصوت الذي يغنّي عالياً»، بلغة الشاعر. والأغنية تتجلّى جميلة، لأنّها صادرة عن صوت خبيء لا نموذج له. وبقدر ما يُومئ الصوتُ الجميل إلى الرّوح التي جاء منها، فإنّه يُحيل بدوره على تفاوت البشر: فمن كان جوهره جميلاً حاكى الأمور الجميلة، ومن كان في جوهره قبحٌ مال إلى المواضيع القبيحة. كأنّ المبدع والإبداع ينتميان إلى ماهية واحدة، مثلما ينتسب المُحاكي والمحاكاة إلى ماهية أخرى.

يبدأ أدونيس بالإبداع وبما يُعلي من قيمة الإنسان وصورته، ثم لا يلبث أن ينسحب من البداية الإنسانية ويسري إلى المجهول، إذ إن ما يقول به ينقض قواعد إنتاج المعرفة ويلبّي مقولات الوحي والإلهام والإشراق. فالمبدع [بحسب أدونيس] مبدع لأنّه تجسّد إبداعاً قائماً فيه، أو لأنّه يستجيب لنداء الإبداع الذي وقع عليه. ولمّا كان الإبداع استجابة لنداء خفيّ، فإن الاتّباع بدوره صورة عن غياب النداء وفقدانه. وهذا ما يجعل الاتّباعي يقع على نموذج موروث ما يأخذ بيد المبدع إلى ما وراء الأزمنة. إنّ تحرّر الإبداع من الشروط الاجتماعية يحرّره، وفي اللحظة عينها، من الأزمنة التاريخية، ويلقي به في فضاء لا زمن له، هو: المطلق، أو ما هو قريب منه. وهكذا يتابع فكر أدونيس دورته في نسيج فكري غامض، إذ الخلق ينطوي على المطلق والإبداع ينفتح على الاغتراب، وإذ المطلق واغترابه ينفيان التاريخ. فالإبداع المغترب يتحقّق في إشراق لا يعرفه إلاّ من وقع عليه، لكن آثار الإبداع تسقط على الآخرين، فيلتقون

---

(٢) صادق جلال العظم: **ذهنية التحريم**، دفاتر النهج، قبرص، ١٩٩٤، ص:٧٧. انظر أيضاً أدونيس: **فاتحة لنهايات القرن العشرين**، دار العودة، بيروت، ١٩٨٠، ص:٣١٢ - ٣٤٠.

(٣) **جمهورية أفلاطون**، دراسة وترجمة د. فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٤، ص:١٥٩.

(٤) المرجع السابق. ص:١٥٩.

بها وتغترب عنهم، لأنّها أثرٌ لماهية تغاير ماهيتهم. بهذا المعنى، فإنّ الإبداع تمثيلٌ للمطلق في ميدان الظواهر الحسيّة، وتعبير عن المطلق في حقل نسبي وناقص ومجزوء. تبرز هنا قضيّة الزمن وسؤال: «الإبداع الذي لا يشيخ» بلغة أدونيس. فالإبداع لا يشيخ، لأنّه مرتبط بماهية ثابتة، ذات زمن ثابت، مغايرين للماهيات الناقصة والأزمنة المجزوءة. وثبات الماهية المبدعة هذا يستدعي المطلق الذي لا تمسّه الأزمنة، ويطلق الإبداع متحرّراً منَ الأزمنة أيضاً، لأنّ الإبداع الحقيقي هو الزمن الحقيقي، وما غايره اتّباع فاسد الأزمنة(٥). ولقد كان بإمكان أدونيس أن يبني فكرة «الإبداع الذي لا يشيخ» على نظريات القراءة المعاصرة، حيث الأعمال الفنية الكبيرة تُتيح للأيديولوجيات الاجتماعية المتغيّرة أن تجد لها قراءات جديدة. لكن القبول بهذا يفرض الاعتراف بجدل النصّ والقارئ، أو حوار العمل الفنّي والمتلقّي، وهو ما لا يأتلف مع منظور أدونيس، الذي يضع الحقيقة كلّها في النّص ولا يترك للقارئ إلاّ نثار الحقيقة. وبسبب هذا، فإن أدونيس يربط أبداً بين الإبداع والمستقبل، كما لو أن المبدع لا يعثر على قارئه السويّ إلا في مستقبَل غامض، ينتمي إلى المطلق، بالضرورة، لا إلى الزمن البشري الخارجي.

ومع أنّ أدونيس يبني اجتهاده على قراءة معمّقة ونافذة للشعر العربي وتاريخه، فإنّ جموحه الفكري يلغي الفواصل، أو يكاد، بين الظواهر، ويدفعه إلى القول بثنائيات قاطعة: الإبداع/ الاتّباع، المرئي/ المحتجب، العارض/ الأبدي، الحاضر/ الغائب، الكلّي/ الجزئي، الثابت/ المتحوّل.... وهذه الثنائيات تجعل من العلاقات جواهر صمّاء تتوازى ولا تتقاطع أبداً، علماً أنّ وجود الظواهر هو وجود سيرورتها، التي ترفض مفاهيم البداية والنهاية والاكتمال الصامت. ولعلّ منطق الثنائية هو الذي يقرّر الفصل الكلّي بين العمل الإبداعي، من حيث هو مطلق، والأعمال الفنيّة القائمة في الزمن الاجتماعي والتاريخي، من حيث هو زمن عارض ومجزوء وقريب من الفساد. فالعمل الإبداعي يتحدّد بذاته، أوّلاً وأخيراً، لأنّه نموذج غير مسبوق، أو لأنّ نموذجه قائم في ذاته ومحايث له ولا يتوسّل أي نموذج خارجي. وهذا ما يشير إليه أدونيس حين يقول: «الإبداع نموذج ذاته، إنّه انبثاق».

تستدعي كلمة الانبثاق، أي الفعل اللامسبوق، كلمة جديدة هي: الإعجاز، الذي هو فعل لا يقبل التكرار والمشابهة. فالنصّ المألوف، الذي لا يعرف الانبثاق ولا يُعْرِضُ عن المشابهة، استئناف لنصوص أخرى، يحاورها ويرهّنها ويتجاوزها وينزاح عنها، ويكون، بالتالي، حلقة من سلسلة ثقافية – أدبية خاضعة للهدم وللبناء. أمّا النّص الذي انبثق عن المطلق، أي النصّ اللاتاريخيّ، فإنّه في علاقاته مع النصوص الأخرى، يرفض مبدأ التشابه ويفرض مبدأ: المغايرة. يرفض النصّ الإبداعي، في تصوّر أدونيس، معايير التقويم المأثورة، ويستوي متوحّداً في مقام الإعجاز، أيْ في مقام غير مسبوق جدير بالإبداع اللاّمسبوق. وبسبب نعت «اللاّمسبوق»، أو «الذي لانموذج له»، أو ترويض العدم، إنّ صحّ القول، فإنّ كلمة الإعجاز تضاعف كلمات الخلق والإبداع والانبثاق وتنتهي إلى لامكان. فمثلما يُفسَّر الإبداع بالمبدع، والمبدع بالإبداع، في إحالة يتبادل فيها الطرفان المواقع ذاتها، فإنّ إعجاز النصّ يُفَسَّر بالمبدع المُعْجِز الذي أبدعه. يحضر المطلق مرّة أخرى، حيث يثوي تفسيره فيه ويتأبّى على كلّ تفسير يقبل به ما عداه. فالنصّ الإبداعي مُعْجِز لأنّه منفصل كلّياً عن النصوص التي تلته أو كانت سابقة عليه، وهو لا يحتاج إلى شاهد أو دليل، إذ إنّ حجّته فيه وبرهانه محايث له، يتوحّد فيه العلّة والمعلول ويتساوى فيه الدليل والمدلول. ولعلّ هذه الصّفات جميعاً تُخبر عن الاغتراب اللغوي وعن تلعثم اللّغة وهي تتعامل مع موضوعها؛ فكلمة الانفصال لا تلبّي جوهر العمل المُعْجِز، تماماً، لأن الانفصال يفرض الاتصال، والنصّ المُعجِز لا يعترف بالاتّصال ولا يقبل به.

***

يتخلص أدونيس من التاريخ ليستعيض عنه بزمن دائري مغلق، مادام الإبداع استعادة متواترة لأصل قديم لا زمن له!

بعد مقولة الإعجاز، يتقدّم أدونيس، متّسقاً، إلى مقولة جديدة هي: الأصل. فالنصّ المبدع «اكتشاف للأصل لا نهاية له». وفي الركون إلى مقولة الأصل يحضر لاهوت الإبداع وينعدم التاريخ، لأنّ الأصل، وهو مفهوم دينيّ بامتياز، لا زمن له. ومع ذلك، فإنّ الشاعر الكبير لا يتخلّص من التاريخ، وهو سيرورة مفتوحة، إلاّ ليستعيض عنه بزمن دائريّ مغلق، مادام الإبداع استعادة متواترة لأصل قديم لا زمن له. يتحوّل التّاريخ إلى زمن لا جديد فيه، أو إلى دائرة زمنيّة مغلقة، تتناثر فوقها جملة من الإبداعات المتماثلة، كلّ إبداع فيها استعادة لـ«الأصل» في لحظة زمنيّة معنيّة، كما لو كان الأصل القديم يتجلّى في أزمنة مختلفة ويظلّ كما كان. يتراءى هنا، من قريب أو من بعيد، حديث أفلاطون عن الشاعر الذي تضع الآلهة الكلمات في فمه. فالآلهة والكلمات ثابتة، إنّها الأصل؛ والمبدع ثابت ومتحوّل في آن، فهو متحوّل لأنّه موجود في جميع الأزمنة، وهو ثابت لأنّه مرتبط بالأصل – الثابت، الذي يضع الكلام في فمه. وعن طريق المبدع الذي تختاره الآلهة، أو يذهب إليها، يظل الأصل موجوداً في جميع الأزمنة، لأنّه يتجلّى في كلام المبدع الذي ينطق بكلامه.

يمتثل أدونيس هنا، ربّما، إلى الفكر الإشراقي الذي يقول: «لو لم تعرفني لما فتّشتَ عني»، أو «لو لم يكن في صفاتك أشياء من صفاتي لما أتيتَ إليّ» أو «لو لم يكن فيك أجزاء منّي، أنا

(٥) Théories esthétiques aprés Adorno. Actes Sud, Paris, 1990, p. 196 - 205.

الأصل، لما اهتديتَ إليّ». تستظهر، مرّة أخرى، فلسفة أفلاطون وقد طُعِّمت بأفكار الفيض والديانات الشرقية، إذ الإنسان الخيّر يحاكي الخير الذي يستدعيه، وإذ الأصل القديم يهتف إلى من كان منه قريباً. وبالتأكيد، فإنّ على أدونيس أن يقبل من أفلاطون شيئاً وأن يرفض شيئاً آخر. فقد يقبل بمفهوم الإبداع - المثال، ويرفض معنى الشاعر، لأنّ هذا عند أفلاطون مجرّد حامل خارجي للقول المبدع، أمّا عند أدونيس فإنّ المبدع والإبداع يتماثلان إلى حدود التماهي.

إنّ مفهوم الأصل ترجمة قريبة لـ«العقل الأوّل» في الفلسفة الأفلوطينية. فكما تفيض عن «العقل الأوّل» جملة من العقول اللاحقة الموافقة له؛ فإنّ جملة من الأصول تستأنف لاحقاً الأصل الأوّل وتعيد سيرته رمزياً. وفي الحالين، فإنّ التاريخ المادي المنسوج من الوقائع الاجتماعية لا ضرورة له، ذلك أنّ الفيض، كما تجلّي الأصل في أصول لاحقة، لا ينصاع إلى السببية ولا يحتاج إليها.

ومع أنّ أدونيس يحتفل بالمستقبل كمغامرة، وبالحداثة كرحلة في المجهول، وبالإبداع نزوعاً إلى أقاليم غير مطروقة، فإنّ هذا المستقبل يتبدّد في الزمن الدائري الذي يستلهم الأصل

على أقاليم الروح هو الذي يؤدّي إلى إلغاء تاريخ المعرفة الإنسانية وحجب العمل الإنساني الذي راكمها، عن طريق الخطأ والصواب والتجريب والتقنية. والنتيجة هذه لا غرابة فيها، مادام الشاعر يبدأ من مقولة الأصل، والأصل كامل، وينتهي إليها، ومادام يرى الإبداع حضوراً دائماً، أي حضوراً لكامل لا يعتوره النقص ولا يقبل بمبدإ الحركة والتغيّر.

***

يُفضي تهجير النصّ المبدع من حقل الأدب إلى أقاليم الروحانيات إلى إلغاء التاريخ الأدبي والمعايير الأدبية. فوفقاً للموروث النقديّ العربيّ، فإنّ النصوص تنقسم إلى نصّ يندرج في الثقافة التي جاء منها، وإلى نصّ آخر يتأبّى على الاندراج، وينفصل انفصالاً كلياً عن النصوص الأخرى التي تشكّل ثقافة المجتمع الذي ولد فيه[٦]. يقبل الشكل الأوّل ببعض المبادئ النقدية، التي تحدّد موضعه في السلسلة الثقافية التي ينتمي إليها، مثل مبدئي «المشابهة» والاختلاف، اللذين يتضمنان، بالضرورة، مبدأ القبول والامتثال. ففي مبدإ «المشابهة» يكون النصّ الجديد شبيهاً بنصّ آخر، يزامنه أو يسبقه، مثلما أن مبدأ الاختلاف يقيم الفرق بين النصّ الجديد والنصوص القائمة. ومهما كانت حدود التشابه

مفهوم الإبداع عند أدونيس لا ينقصه البريق، لكن لا علاقة له بمفهوم الإبداع بالمعنى النظري، وإنما يرد إلى الدين والأساطير!

القديم. فالزمن الحقيقي، في هذا التصوّر، لا يتعرّف بالتحوّلات الاجتماعية التي صاغته، بل بمحاولات استعادة الأصل القديم اللامتناهية، الأمر الذي يجعل المستقبل قائماً في الماضي والماضي قائماً في جميع الأزمنة. وهو ما يشير إليه أدونيس حين يقول: «الإبداع حضور دائم، وهو، بكونه حضوراً دائماً، حديث دائماً». وينطوي القول الأخير على الله أو المطلق أو الإبداع، وفقاً لأحوال النظر. فالمطلق، في كماله، موجود في الماضي وموجود، بسبب كماله أيضاً، في المستقبل.. ذلك أنّ كماله يضعه خارج الأزمنة الإنسانية وفوقها معاً.

وبالتأكيد، فإنّ ما يقول به أدونيس متجانس ومتماسك ولا ينقصه البريق، لكنّ هذا القول، رغم جماله، لا علاقة له بمفهوم الإبداع، بالمعنى النظري القويّ للكلمة. فمن المفترض أنّ أدونيس يُحدِّث عن الشعر والأدب ونظرية الإبداع في الأجناس الأدبية. وما يقول به، في صفاته المتعالية، يردّ إلى الدين والتصوّف وأقاليم الأساطير. وربّما يتحدّث أدونيس عن العالم الداخلي للمبدع، أو عن أحوال الشاعر - الرائي، الأمر الذي يتيح له أن يهمّش الأدب وتاريخه والتاريخ الاجتماعي الذي ينتهجهما، ويسمح له بالولوج إلى عالم المحتجب واللامرئي والحدس والإشراق ومناجاة الأصل القديم. ولعلّ قصْر الإبداع

والاختلاف، فإن على النصّ الجديد أن يقبل، ولو بشكل نسبي، بالقواعد القائمة في زمانه، وأنّ يمتثل، نسبياً، إلى المعايير المتعارف عليها. وعلى هذا، فإنّ النصّ الذي يقطع كلّياً مع النصوص القائمة في زمانه لا وجود له، لأن القطع الكلّي يلغي إمكانية استقبال النصّ الجديد، ويُقيم بينه وبين القارئ حجاباً لا سبيل إلى اختراقه.. أي يلقي بالنصّ في نقطة عمياء مترامية، حدّها الأوّل الهذيان والجنون وحدّها الآخر الإعجاز والمغايرة.

فالنصّ الأدبي، مُبْدَعاً كان أم تقليدياً، لا وجود له إلاّ في استقباله، أيّ في لقائه مع القارئ، الذي يحاوره ويستولد معناه، أو يقبل به بصمت ومن دون حوار. وهذا القارئ مشغول، غالباً، بزمانه، بعيداً عن زمنٍ - أصل ونصٍ - أصل، لا يعرف عنهما شيئاً.

وعلى الرغم من الجمال الكبير الذي يقمِّط مفهوم النصّ - الأصل، فإنّ هذا الجمال لا يسعف النص بشيء كثير. ذلك أنّ قارئ النصّ، بشكل عام، يقرأ فيه جميع النصوص التي قرأها سابقاً[٧]، أي يقوم بمقارنة بين الجديد الذي بين يديه ونصوص أخرى، مزامنة له أو سابقة عليه. فإن بدت المقارنة مستحيلة، لأنّ النصّ الجديد مغايرٌ المغايرة كلّها للنصوص المأثورة، رجع النّص إلى حيث جاء وخرج من حقل القراءة.

---

(٦) د. حامد أبو زيد: **مفهوم النصّ، دراسة في علوم القرآن**. الهيئة المصرية العامّة للكتاب، ١٩٩٠، ص: ١٦٢ - ١٧١.

(٧) H.R.Jauss: **Pour une esthétique de la reception**. Gallimard, 1978. p. 25 - 35....

تطرُدُ نظرية القراءة فكرة الخلق من عدم، التي تشي بها أفكار أدونيس، رغم جمله المتناثرة عن المبدعين. فلا شيء يولد من عدم، ولا أحد يرتد إلى الأصل، حتى لو أراد، والإبداع، في تحديده الأخير، تشكيلٌ لعناصر قائمة ومعطاة سلفاً، أو إعادةُ كتابة جديدة لنصّ مكتوب ومعطى منذ زمن، أو نقلُ عناصر متعدّدة من النصّ الاجتماعي المتناثر إلى النصّ اللّغوي الموحَّد. وكلّ هذا يؤكّد مبادئ نقدية ثلاثة لا يمكن القفز فوقها، وهي: المشابهة، القبول، الإرجاع. فالمبدأ الأوّل يقرأ نصّاً على ضوء نصّ آخر سبقه، والمبدأ الثاني يرى في النصّ الجديد امتداداً نسبياً للنصوص الأخرى، أمّا المبدأ الثالث فيعيد النصّ إلى جملة النصوص التي كوَّنَته؛ فكما يقرأ القارئ في نصّ محدّد نصوصاً يعرفها، فإنّ كاتب النصّ يُدرج في نصّه كلّ النصوص التي جعلته كاتباً.

تسمح هذه المبادئ مجتمعة بالاقتراب من النتيجتين التاليتين، تقول الأولى: يسمح مفهوم المقارنة النصّيّة بحضور التاريخ إلى النصوص المقارن فيما بينها، حيث يتجلّى في علاقات التماثل والمشابهة، أو يستبين في علاقات الاختلاف والمغايرة. وتقول النتيجة الثانية: يستلزم مفهوم المقارنة النصّية غياب مفهوم النصّ – الأصل، وغياب الإعجاز عن النصّ ومبدعه. فالقول بالنصّ – الأصل يجعل من تاريخ القراءة والكتابة أمراً نافلاً، مثلما أن مفهوم الإعجاز يسحب النصّ من التاريخ ويرمي به إلى فضاء المطلق.

إن الانقذاف إلى المطلق والعودة إلى زمن بدْئي نقيّ، أو زمن استهلالي خالص، يدفع أدونيس إلى الفصل الكلّي بين الإبداع والتقنية: «الإبداع ليس تقدّماً نقياً، إنه انبثاق». والفصل هذا، في رفضه للتقدّم التقني، يرفض التراكم المعرفي وتعددية المراجع المعرفية، ذلك أنّ التقنية لا وجود لها من دون هذين العنصرين. وما هذا الفصل إلّا دفاع عن «الذات المبدعة المحضة، التي تَخْلق من العدم، وتحقّق خلقها في مدارات «السحر، التخييل اللانهاية، الباطن، الانخطاف، الإشراق، الشطح، النبوّة، الرؤيا، الحلم، العُجابية، الكشف، الانبثاق...»[8]. وقد يبدو، ظاهرياً، أنّ مقولة التقنية خاصة بالعلم وتطبيقاته، وبعيدة البعد كلّه عن الشعر والخلق الأدبي. لكنّ العودة إلى اجتهادات متعدّدة في نظرية الأدب تقول بغير ذلك، الأمر الذي يدلّل مرّة أخرى أنّ أدونيس لا يكتب عن المنتوج الإبداعي، بل عن العالم الروحي لمبدع – مثال، أو لمبدع – أصل، يتوق إليه الشاعر ويتطلّع إليه.

***

إنّ شغف أدونيس الكبير بالشعر، من حيث هو الإبداع الأكبر، يقوده إلى تنظير على صورته، فكأنّه لا يكتب عن الشعر والإبداع، بل عن شغفه بالشعر والإبداع. وبهذا المعنى فإنّ اجتهاد أدونيس المتجدّد هو شكل من السيرة الذاتية – الروحية، قبل أن يكون أيّ شيء آخر. ولأنّه سيرة الروح الشغوفة بموضوعها، فإنّه يحيل على التصوّف وصبوة الإبداع وَوَجْد الخلق وغرام الابتكار، ولا يحيل على النصّ وعوالم النصوص.

وقد يأخذ هذا الحال مجلاه في قول الشاعر في كتابه: **النّص القرآني وآفاق الكتابة**: «ثم إنّ الشعر بوصفه بدايةً، لا يفسّر بالزمن، بل الزمن هو الذي يُفَسَّر بالشعر، بل أكاد أقول ليس للشعر زمن، الشعر هو الزمن»[9]. يتكشّف الشعر بدايةً لما يتلوه، كما لو كان بدايةً للبدايات، ويتجلّى مرجعاً عُلْوياً تقاس به الأزمنة ويقف عليها، كأنّ الشعر هو رَحم الوجود كلّه والباقي تفاصيل، مُعْجِزٌ هو وآية على الإعجاز وتجسيدٌ لكل مطلق حقيقي. يقول البغدادي: «والذين جَرَّدوا وجود خالقهم عن الزمان قالوا بأنّه موجود في الدهر والسرمد، بل وجوده هو الدهر والسرمد، فغيّروا لفظة الزمان وما غيّروا معناه»[10]. وأدونيس يقع على ما شاء من الألفاظ ويحتفظ بالمعنى الذي يريد: فالشعر هو الدهر، والدهر هو المطلق، والمطلق هو الشعر، والشعر هو الشاعر، أي الزمن الذي لا يحتاج إلى الأزمنة. وفي هذا كلّه، يصوغ أدونيس خطابه الإبداعي بلغة دينية، تخيّرها واصطفاها، يأخذ فيها الشعر موضع المقدّسات جميعاً، أو يكاد. يقول أبو سليمان المنطقي السجستاني: «فالدهر إذا فُهم منه امتدادُ وجودٍ ذات لا ابتداء لها ولا انتهاء، فهو الدهر المطلق» و«هو الذي يرجع منه إلى الذات التي هي أقدم الذوات»[11]. يساوي الإبداع الذي يتحدّث عنه أدونيس الدهر المطلق ويأخذ بصفاته المحتملة كلّها. وهو حين يقول: «الإبداع حضور دائم، وهو بكونه، حضوراً دائماً، حديث أبداً»، فإنّه يستأنف اللّغة الدينية التي تحتفل بالنقي الأزلي وتعرض عن الدنيوي المدنّس. يقول التوحيدي نقلاً عن أفلوطين، في حديثه عن السقوط من العالم العلوي إلى عالم المادّة والفاسد: «إنّما صرنا لا نذكر ذلك العالم، لأنّا قبل أن نصير في هذا العالم لم نكن أصحاب ذكر. وذلك أنّ الأشياء هناك ظاهرة حاضرة، وليس هناك مستقبل ولا ماض، بل كلّها حاضرة كحضورها الآن عندنا، فلذلك لم نكن نحتاج إلى الذكر، لأنا لم نكن من أبناء الزمان، بل الزمان من أبنائنا، لأنّا كنّا في حيّز الدهر»[12]. يقوم الإبداع في الدهر ويستقرّ المبدع في السَرْمَد، أي في عالم لا يعرف من التجربة الأرضية شيئاً. كأنّ أدونيس يقول مع غيره من المتصوّفة: «كلّ الأشياء التي لزمتنا في هذا العالم، فإنّ خلافها يلزمنا في ذلك العالم، وذلك أن الذي لزمنا ها هنا النماء والحسّ والرويّة. ونحن هناك لا ننمى، ولا نحسّ، ولا نرى..... وكلّ شيء هناك إنما يُعلم ولا يُذكر، لأنّ الأشياء هناك حاضرة بحال واحد»[13]. كلّ شيء في عالم الـ«هناك» يتوافق مع دلالة الإبداع عند أدونيس، إذ القلب عينٌ،

---

(٨) **مواقف**، العدد ٣٦، ص: ١٥٢.
(٩) أدونيس، المرجع السابق، ص: ١١٦.
(١٠) حسام الألوسي: **الزمان في الفكر الديني والفلسفي القديم**. المؤسسة العربية، بيروت، ١٩٨٠، ص: ٨٤.
(١١) المرجع السابق. ص: ١٧٦.
(١٢) أبو حيان التوحيدي: **المقابسات**، مطبعة الإرشاد، بغداد، ١٩٧٠، ص: ٣٩٩ – ٤٠١ (ورد في كتاب الألوسي).
(١٣) حسام الألوسي ص: ١٧٨.

والروح تقبض على الأحوال وترسلها، والحالُ مكتملٌ يجانف النموّ ويجافي الحركة، لأنّ ما كان كاملاً لا يعرف الزمن.

إنّ ما يبدعه أدونيس جميل ومسكون بالمفارقة: جميل في مثابرته الفكرية؛ ومليء بالتناقض، لأنّه يمزج بين حقلين مختلفين، أو بين حقول كثيرة. وآية هذا المزج الجامح استعمال مفاهيم نظرية في أغراض مجافية لها، كما هو الحال مع المفهوم النظري: القطع المعرفي. وبين السَرْمَد والقطع المعرفي مسافة تاريخية مديدة وبالغة الغرابة؛ فالأوّل يردّ إلى التصوّف وفلسفة الإشراق والمذاهب الغنوصية، والثاني يرتبط بفلسفة العلوم وبالفلسفة الماركسية، حيث تحضر مساهمات باشلار وكانغيليم وألتوسير ودومينيك لوكور. ومع هذا، فإن أدونيس يتابع دربه فاصلاً بين الكلام وظلال الكلام، فيرمي بالظلال إلى القارئ ويحتفظ لذاته بالكلام الحقيقيّ. واتكاءً على هذا الفصل فإنّه يجرّد مفهوم القطع المعرفي من تاريخيته، وهو مفهوم نظري - تاريخي بامتياز، ويردّه إلى تصوّر رمزي - ديني. فالقطع الذي يقول به قائم في مكان ما خارج المعرفة التاريخية، لا يحتاج إلى تاريخ الفيزياء والبيولوجيا ولا إلى جدل ماركس وهيجل. ذلك أنّه قطعٌ «فصلٌ» بين عالم عُلْوي ناصع الكمول

موجودة مسبقاً، تُعطي في التقائها وتفاعلاتها المتبادلة نتائجَ معرفية جديدة. وعلى هذا، فإن القطع المعرفي، في معناه النظري السليم، نفي لكلّ تصوّر عن إبداع شامل أو قطع شامل، لأنّه محصلة، لما سبقه وبداية جديدة لما يتبعه. أي أنّ الاعتراف بنسبية المعرفة شرط لكلّ قول بالمقطع المعرفي.

يفضي المفهوم هذا، منطقياً، إلى نتيجتين متضافرتين، تقول الأولى بأن كلّ قطع معرفي هو سيرورة تراكم بطيئة تتجاوز جهود الأفراد، وتقول الثانية بأن القطع المعرفي لا يحيل أبداً على حاضر نقي ومستقلّ بذاته؛ فالقطع بداية لا نهاية لها ونهاية لبدْء عصيّ على التحديد. وهاتان النتيجتان لا تأتلفان مع الإبداع الّذي يقول به أدونيس. ذلك أنّ النتيجة الأولى تنفي «الذات المبدعة المحضة»، في حين تنفي الثانية مقولة «الحاضر المطلق»، التي هي ترجمة أخرى لشعار أدونيس «إنّ الإبداع لا زمن له».

إنّ مغالاة أدونيس في الاحتفال بالإبداع تجعله يختزل «تاريخ الفكر» إلى زمن إبداعي محض يوازي زمناً اتّباعياً محضاً؛ والزمن الأوّل حقيقي وقديم والزمن الثاني عارض وأثيريُّ الوجود. بل إنّ هذه المغالاة المتّكئة على الشغف بالشعر وإبداعه هي في أساس الانزياح المتواتر في خطاب أدونيس:

يدخل أدونيس مفهوما نظريا، هو «القطع المعرفي» الذي يقول بنسبية المعرفة، إلى ميتافيزيقا تقليدية مرجعها الدهر والسرمد والمطلق!

وعالم دنيوي خفيض، قوامه الافتراض والتجريب والمعرفة الناقصة. وإذا كان ألتوسير قد أقام قطعاً جذرياً بين العلم والأيديولوجيا والوعي واللاوعي والمقولة والمفهوم، فإنّ أدونيس يختزل المفاهيم إلى كلمات بريئة، ويفصل بين العلم والبصيرة والمرئي والمحتجب والتاريخ والزمن.... أي أنّه يُدْخل مفهوماً نظرياً إلى ميتافيزيقا تقليدية، مرجعها الدهر والسرمد والمطلق، وكلّ ما كان مكتملاً منذ «زمن البدايات». والمكتمل لا يعترف بالقطع، لأنّ الأخير يعني النقص والتصحيح وسلسلة من النقاط العمياء الضرورية. فالحديث عن القطع المعرفي، في زمن محدّد، حديثٌ عن زمن معرفي ناقص سبق، مهّد لما يتلوه وكان شرطاً لوجوده... الأمر الذي يعني أنّ مفهوم القطع المعرفي ينقض مقولة النصّ - الأصل نقضاً كاملاً، وينقض كلّ ما له علاقة بالديمومة المتّصلة والحضور السرمدي. أي أنّه مفهوم تاريخي ينتمي إلى نظرية تاريخية في المعرفة.

ولعلّ القبول بتاريخ المعرفة، من حيث هو تبدّل وتحوّل وصراع، هو الذي يفصل بين مفهوم الإنتاج المعرفي وأسطورة الإبداع الشامل. فالقطع المعرفي يتعيّن كحدث تاريخي في حقل معرفة محدّدة، أفضى إليه تراكم كمي وكيفي، أنجزه تطوّر فردي وجماعي، نظري وتقني في آن. إنّه أثرٌ لمراحل متتابعة من الجهد العلمي وتجاوز للمرحلة الأخيرة منها. بل يمكن القول: إن القطع المعرفي محصلة لالتقاء نزوعات معرفية

حيث علم الجمال ينزاح إلى الفلسفة الدينية، والفلسفة هذه إلى التصوّف، والأخير إلى مجال الأسطورة. ومثلما يستطيع قارئ أدونيس أن يبرهن أنّ زمن الإبداع عنده زمن ديني، فإنّه يستطيع أيضاً أن يقرأ فكر أدونيس في تعاليم الأساطير.

***

وربما يبحث أدونيس عن السعادة البريئة واليقين النقيّ والإيمان المجلّل بالندى، وربما كان البحث وازعاً على ارتياد مواقع الفكر الأولى واقتباس روح نقيّة أولى لم يكدّرها الاضطراب الإنساني، ولم يثقلها بالغبار والأتربة. يقول ميرسيا إيلياد في كتابه: **ملامح من الأسطورة**: «تروي الأسطورة تاريخاً مقدّساً، وتخبر عن حَدَثٍ وقع في الزمن الأوّل، زمن «البدايات» العجيب. تذكر كيف خرجَ، واقع ما، إلى حيّز الوجود، بفضل أعمال باهرة قامت بها كائنات خارقة عظيمة، سواء كان ذلك الواقع كلّياً مثل: الكون، أو جانباً منه». ويقول أيضاً: «ولمّا كانت الأسطورة تتحدّث عن أفعال الكائنات الخارقة، وعن تجليّات قدرتها المقدّسة، فقد باتت النموذج المثالي لمجمل الأنشطة الإنسانية، ذات الدلالة والمعنى»(١٤). وأدونيس مأخوذ بالزمن الأوّل ومشدود إلى النموذج المثالي، اللذين لا يوجدان إلاّ في الأساطير، أو ما هو قريب من الأساطير. ولا يختلف الأمر في شيء لحظة الاقتراب من الأصل الأوّل والخلق الأوّل والنص الأوّل والسرّ الأوّل، إذ الأوّل

(١٤) E.Balibar: Écrits pour Althusser - La découverte. Paris, 1991, p.28 - 37.

المتعدّد يوقظ أطياف الخليقة الأولى ويسحب الروح من عالَم التلوّث إلى عالم النقاء والمستحيل والسؤال – الأحجية. ولعلّ السؤال – الأحجية كما النّص – الأصل عند أدونيس، هو الذي يدفع إيلياد إلى القول: «إنّ التاريخ المروي من خلال الأسطورة يُؤلِّف معرفة من المستوى السريّ».

يُضيء ما تقول به الأسطورة القول الأدونيسي عن الإبداع من جديد، باعتباره قولاً يناجي روحَ المبدع ويعفّ عن إبداعه، مادام الإبداع امتداداً للروح ومرآة لها. تقول أسطورة هندية: «إنّ الصيّاد السعيد هو الذي يعرف أصل الطريدة»[١٥]، لأنّ معرفة الأصل تعطي سلطاناً سحرياً على الطريدة، فكأنّ الصيّاد لا يحسن المطاردة إلاّ إذا عرف أصل الطريدة التي يلاحقها. وهناك أسطورة أخرى تقول: «ينبغي الحديث عن أصل الدواء، في زمن ظهور السّماء والنجوم والشمس والقمر، ولولا ذلك لما تيسّر الحديث عن الدواء». وفي الحالين، يبدو الذهاب إلى الأصل ضماناً للفعل والفاعلية. ذلك أنّ خلق الكون، في صورته الأصلية، يشكّل الطراز النموذجي لكلّ موقف إبداعي، في التصوّر الأسطوري. فبالإضافة إلى الخلق الأوّل، الذي أنجزته قوى خارقة، هناك «الزمن القوي» الملازم له: «كان ذلك الزمان، الوعاء الذي استوعب خلقاً جديداً، إذا صحّ قولنا، أمّا الزمان المنصرم والممتد بين حصول الأصل واللّحظة الحاضرة، فليس زماناً «قوياً» ولا يحمل «دلالة» (باستثناء الفواصل الزمنية التي يسترجع فيها المرء الزمان الأوّل، ويعيده إلى الراهن). لهذا السبب يجري إهماله وعدم الاكتراث به، أو يسعى الإنسان جهده إلى إلغائه وإبطاله»[١٦]. إن ما يقول به أدونيس عن النصّ اللامسبوق الذي لا يشيخ مرآة صقيلة لمقولات البداية والبداية المطلقة والعودة إلى الوراء وزمن البدايات والولادة الصوفية التي تقول بها الأساطير والمنطق الأسطوري.

ويظلّ نصّ أدونيس جميلاً ومسكوناً بالمفارقة: جميلٌ لأنّه يستقي تنظيره للوقائع الشخّصية من زمن وهمي، أو قريب من الحلم... ومليء بالمفارقة لأنّه يعثر على الحداثة في رَحْم الأساطير البائدة.

دمشق

---

(١٥) ميرسيا إيلياد: **ملامح من الأسطورة**، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٩٥. ص: ٣١ – ٤٤...
(١٦) ميرسيا إيلياد. ص: ٤٧.

اللاعبون والمشهد

إلى شوقي بغدادي ومحمد عفيفي مطر

خليل الخُوري

... وتوتَّرْ إذاً باتّجاهِ المفاجأةِ.. انتهتِ

الآنَ أُمسيةُ العرضِ... دامَتْ ثلاثينَ دورةِ

ليلٍ.. وأكثرَ.. والقاعة الآن واجمةٌ يتثاءب

فيها الصدى والمقاعدُ..

لم ينصرفْ أَحدٌ أو يصفّقْ... نواظر تشهقُ

مصعوقةً، يتألّق فيها البوارُ... صحارى رمادٍ

تحدّق ما بين بردِ الذهولِ ونارِ التساؤلِ.

حتى الستارةُ واقفةٌ في الفراغِ.. تراوحُ، تكبحُ

دهشتها:

[سقط المشهدُ الآنَ...

من أخرجوهُ ومن مثّلوهُ..

المؤلّفُ واللغة المسرحيةُ

والماكياجُ..

وحتى الملقّن..]

... كلُّهمُ!

حاجبٌ واقفٌ في مناخِ السقوطِ (بيمناهُ من

نتنهم خرقةٌ) يتلقّفُهم ساقطاً ساقطاً، والتقزُّزُ

يخنقه، ثم يرمي بهم في غيابةِ جبِّ النذالةِ،

ينفضه الغثيانُ، فيصرخُ: بئسَ الختامُ.

روائحهُم تزكمُ الجوَّ..

لا.. لم يكنْ ما يبيضونَه كلماتٍ.. ولكنْ بصاقاً

وقيئاً... أجلْ.. كانَ للوغدِ منهم قناعٌ، قناعانِ، متحفُ

أقنعةٍ، لغةٌ، لغتانِ، لغاتٌ، وكانَ له رقمٌ

في ملفّاتِ أسيادِهِ..

كان لغماً يوقّتُهُ الموتُ ما بينَ سورةِ طه

ووجهِ الشهيدِ.

«جواكرُ» أتقنتِ الانزلاقَ، تخاتلُ، تنزلُ ما

بين وترين شفعاً وما بين شفعينِ وتراً..

[تلمّسْ إذاً وجهكَ الآنَ،

ما انفكَ وجهُك وجهَك،

لونُك لونَك في صفحاتِ

مرايا الصباحِ،
يصحُّ الصحيحُ، تقولُ
لنا الحكمةُ البابليةُ،
فاشكرْ...]
... وعُدْ فتوتّرْ فإنّ البروقَ..
تتمتم شاهِدةٌ فاجأتْها انهياراتُ أمسيةِ
العرضِ.. ماذا؟ أأولاءِ كانوا كباراً؟
بماذا؟
أَهذا القميءُ صنيعةُ مفقسةِ الشُّبُهاتِ،
بغليونِهِ المتهتك ما بينَ أسنانِهِ كان حقاً
كبيراً؟
بماذا؟ أبالمتقوّل والمتأوّل والمتسوّلِ
والمتجوّلِ والمتنوّلِ والمتنصّلِ والمسترابِ به؟
ثم هذا، هجاءُ الحياةِ، فضيحتها وربيبُ التلطي
وخرّيجُ هجنتِهِ، متعاطي المروق الذي يتعيَّشُ
من نهشِ عرضِ البلادِ التي دثّرتْه وقبرِ أبيه،
وقد عبرَ الأرضَ بوابةً إثر بوّابةٍ يتمَسّحُ
بالناخسين ووصمةُ طورَان تأكلُ سِحْنَتَه،
وبجعبتِهِ قلبُهُ المتفسّخُ يعرضُه في مزاداتِ
أهلِ السفاتجِ، وهو يحاضرُ عن كبرياءِ العَفافِ،
ليرجعَ ليلاً إلى وَكرهِ وهو يحملُ أشلاءَ عرضِ
القصيدةِ نازفةً، دونَ قلبٍ وحبٍّ سوى طيفِ
أوزارِهِ.؟
أَم هو العنكبوتُ الذي كان يخضرُّ يحمرُّ
يصفرُّ ما بينَ ربٍّ وربٍّ وسوقٍ وسوقٍ يعاقرُ
أَوهامَهُ يستدرُّ بجثةِ وجدانِهِ في مواخيرِ
من صبّروا في متاحِفِهم جثثَ الساقطين.. وقد
هزُلَتْ ثم بانَ طُلاها أصيلتُهُ وهو يهجُرها
تتسكّعُ فوقَ القوارعِ في غربتينِ، تكونُ
ركابَ الغريبِ.؟!
أأُكملُ؟ إنّ القوائمَ عامرةٌ.. للزواحفِ
أيضاً تاريخُها، للنذالات فرسانُها..
فانسجمْ..
إنّ عصراً بأكملِهِ يشهدُ الآنَ ليل
السقوطِ وأمسيةَ الساقطينَ..
تَوتّرْ إذاً باتجاهِ الصواعقِ،
واسهرْ على عتباتِ التوقّعِ...
قالتْ لنا الحكمةُ البابليةُ،
وهي تقولُ لنا..
وتقولُ لنا قبّراتُ الصباح..!

بغداد

التماثيل..

سهيل الشعار

- ١ -

كثيرة جداً هي التماثيل في بلادي.. أكثر بكثير من المقاهي والمراحيض العامّة، ودور السينما، والمؤسّسات الاستهلاكية، ومواقف «السرفيس». وهي – أقصد التماثيل – في ازدياد مستمر..

- ٢ -

كان عمري ستة عشر عاماً.

هاأنذا أتقدّم.. الفصل خريف، والأشجار عارية تماماً، والريح باردة شرسة، وأنا حزين، وقلبي عار من كلّ شيء، وغرفتنا بائسة وشاحبة كالموت، وأمّي العجوز مريضة جدّاً.

أتقدّم..

وأتذكّر حياتنا الكئيبة..

أقفز بحذر إلى حديقة المتحف الوطني للمدينة، وأنسلّ كثعبان جائع متخفيّاً بين التماثيل الرومانية القديمة.. أقترب من التمثال.

ليس التمثال ثقيلاً، باستطاعتي حمله، ونقله إلى غرفتنا الصغيرة. وسيفرح الجيران حين أوزّع عليهم «الفدية».

أصل..

سأعتقل التمثال وأحتجزه لعدّة أيام أو أسابيع – حسب الظروف – ثم أذهب بنفسي إلى مخفر المدينة، وأعترف بأنّني أحتجز تمثالاً ثميناً داخل غرفتي الصغيرة، ولن أفرج عنه إلاّ بعد مفاوضات، أصرّ فيها على شروطي:

– أريد فدية.

بعد ذلك، سأوزّع ما كسبته على الجيران لشراء الخبز والبطاطا، وأشياء أخرى..

- ٣ -

أحمل التمثال على ظهري، ثم أقفز بصعوبة إلى الشارع. الرياح باردة تصفع وجهي، والمساء حزين وشاحب كغرفتنا. أسير عدّة خطوات.. ثم أنطلق... أسمع أحدهم يصيح:

«لص. لص. اقبضوا عليه. !».

أُدرك أنّ خطّتي انكشفت، لكنّها لن تفشل. أضاعف من سرعتي.. يتبعني رجل يزعق بخوف:

«لص. لص»..

لا شكّ أنّه حارس المتحف، كيف لم أرَه؟

رجل عجوز، كمقبرة قديمة، رخو، لا يقوى على الكلام، بصعوبة ينتزع من حلقه كلمةً واحدةً ممطوطة: لص.. لص..

أستطيع الهرب منه بسهولة..

كان الليل ثقيلاً، وغائماً، والضباب يلفّ الشوارع والأبنية العالية المضاءة.

- ٤ -

سألَتْ أمي مستغربة:

– ما هذا!؟

قلتُ وأنا أغطّي التمثال:

– «رزْقة» ثمنها مليون ليرة.

وتابعتُ بعد أن جلستُ قرب المدفأة:

– لكنّني – وأنت تعلمين ذلك – لستُ طمّاعاً. سأبيع هذه الرزقة بعشرين ألف ليرة فقط.

– قليل. من مليون إلى عشرين ألف. هذا قليل جداً!

– لا. ليس قليلاً. ألم تسمعي المثل الذي يقول: «ارضَ بالقليل تكنْ غنيّاً»؟. سأوزّع هذه الثروة على جيراننا الفقراء.

رفعت أمي يديها، وشرعت – كالعادة – تتضرّع إلى الله وتدعو لي بطول العمر:

– «روح يا سندي. الأرض تطلعك، والسما تنزلّك».

تابعتُ مغتبطاً وأنا أنظر إلى التمثال:

– طبعاً. ونحن سنأخذ ما يكفينا لشراء الخبز والبطاطا لمدّة عام.

- ٥ -

في الساعة الخامسة صباحاً، توقّفت سيارةُ الشرطة أمام غرفتنا، ونزل منها عدّة رجال مسلّحين. رأيتهم من خلال النافذة الصغيرة، وكان العجوز معهم.

قلتُ لأمّي التي استيقظتْ:

– لا تخافي. إنّهم أولاد حلال.

قُرع الباب..

قلتُ فجأة:

– عشرون ألف ليرة. فوراً. عدّاً ونقداً.

قُرع الباب من جديد:

– افتح يا لص. يا حرامي. افتح.

– أنا لست لصّاً، كما تظنون، أريد عشرين ألف ليرة فقط لشراء الخبز والبطاطا لنا ولجيراننا.

– افتح وإلاّ كسرنا الباب!

قلتُ:

– طوّلوا بالكم يا جماعة، بالرواق والتفاهم يصير كل شيء.

ثم تابعتُ وأنا أقترب من التمثال:

– أريد أن أسألكم يا شباب: أليس بيع التماثيل لشراء الخبز والبطاطا للنّاس أفضل بكثير من أن تبقى هذه التماثيل «مصمودة» في الساحات العامّة والحدائق للفرجة؟

لم «يطولوا بالهم». كسروا الباب وأخذوني مع التمثال إلى المخفر. ركلوني هناك ركلات قاسيةً عديدة.. وسجّلوا اسمي واسم أبي وأمي، وأسماءَ الجيران على دفتر كبير.. مع وضع ملاحظة بالقلم الأحمر العريض إلى جانب اسمي الثلاثي: «.. نصّاب وحرامي، ويحتال على الدولة والقانون..».

وقد أُطلق سراحي بعد عدّة سنوات.. لأجد نفسي وحيداً دون أمّ، وقد كثُرَت التماثيلُ، وملأتْ ساحاتِ المدينة...

دمشق

(الكاتب من أصل لبناني)

الهدف

محمد عبد الله الهادي

تقدّم الزمن في ليلة العمر، وانفضّ كلُّ معازيم العرس من الأقارب والجيران والأصدقاء، ولم يبق إلاّ أقرب الأقربين.. أخيراً، آن لعيسوي – الذي ينتظر هذه اللحظة بلهفة – لقيا عروسه. كان قد أدّى في تعب محبّب كلّ الطقوس التي لقنّوه إيّاها، فتقبل التهاني وودّع محبّيه.

وقبل أن يجتاز صحن الدّار ويهم بدخول حجرة عروسه، التي هي إحدى حجرات دار عائلته، لمح أمّه وأباه يتحدثان، فتمهّل قليلاً، ورأى حمويه: العم عوف وزوجه ينظران إليه ويبتسمان، فشملهما بنظرة خجولة، وتوقف. وكانت شقيقاته الثلاث يجبن أرجاء الدار في حركة دؤوبة فرحة، مزغردة وضحوكة، ولسانُ حالهن: إنْ لم يتعبْنَ في هذا اليوم، فمتى يكون التعب؟..

لم يدر عيسوي، هل طالت وقفته هذه، الصامتة المتأمّلة، أم لا؟ كلّ مَا وَعَاهُ هو رؤية جمعهم وهم يحيطون به. كانوا يقبّلونه، يشدُّون على يديه، يربّتون على كتفيه، يضاحكُونه. ولكنّه برغم فرحته البادية، كان يحسّ بشيء من الارتباك والخجل والتوتّر. وودّ في قرارة نفسه التخلّص من هذا الموقف، فأشار بكفيه إشارات قاطعة، وهمهم بأصوات مبعثرة، فزاد صخبهم وضحكهم من لهفته على الانفراد بعروسه وهم يغادرونه للمندرة الخارجية، ويشيرون بأيديهم بأنهم سيتركونه لمفيدة الجميلة، «ولا تغضب يا عم عيسوي، فالعروسة للعريس والجري للمتاعيس».

عندما ألفى عيسوي نفسه وحيداً ملأ صدره بهواء اللّيل واجتاز عتبة باب حجرته. لكنّه فوجئ بأنّ عروسه ليست بمفردها. كانت الجدّة خضرة تتكوّم بجسدها الواهن، وعظامها الهشّة، إلى جوارها. عندما أطلّ عليهما ابتسمتْ له الجدّة بفم خالٍ من الأسنان، وأشارت له بكفّها المعروقة وخاطبته بمودّة وحنان:

«– أُدخل يا ضنايَ لعروسك.».

وفكّر، ماذا بوسعه أن يفعل الآن؟ تمنى أن تكون هذه اللحظات له وحده. ولم تطاوعه أفكاره في الاسترسال مع شطحات عقله؛ فالجميع شيء والجدّة خضرة شيء آخر. فهذه الكومة الضئيلة من اللّحم والعظم هي أمّ هذه العائلة الكبيرة، وعيسوي ليس إلاّ واحداً من أبنائها الكثيرين المظلّلين بهيبتها وسطوتها. كانَتْ تُدهشه أحياناً رؤية أبيه – أو حتى أحد أعمامه – وكأنّه طفل كبير بين يدي الجدّة وهي تزجر أو تدلّل أو تأمرُ وهم يدلُّون رؤوسهم المعمّمة المرفوعة دوماً بين النّاس أمامها علامةَ الخضوع. هذا ما يعرفه عيسوي جيّداً؛ فعلى الصعيد الشخصي كان يحسّ بأمومتها الطاغية وحنانها، منذ وعى طفولته الباكرة إلى أن صار رجلاً له طول وعرض، وعريساً بحجم الدنيا كلّها. واكتشف مع مرور الوقت أنّ هذا الإحساس لا يخصّه وحده، بل هو إحساس عائلي جمعيّ.

والأهم من هذا أو ذاك أن جدّته هي التي اختارت له عروسه، ولولاها لتردّد العمّ عوف في إتمام زواجه من مفيدة الجميلة التي يتمناها كلّ شباب القرية..

– «ادخل يا ضناي على عروسك».

إشارة أخرى من الجدّة أفاق على أثرها من شروده. كانت مفيدة تبتسم له مشجّعةً، فقد أدركتْ بقرن استشعارها الأنثوي مشاعره المضطربة. نفض عيسوي مداسه من قدميه، وانحنى على ركبتيه يقبّل ظاهرَ كفّ الجدّة، التي كانت تمنحه دعواتها الطيّبة بالزواج المبارك والذريّة الصالحة. كانت تربّت بيدها الواهنة على كتفه وتدعوه للجلوس بجوار مفيدة. أسندت يدها على حافة السرير واتجهت ناحية الباب. ظنّ أنّها سوف تمضي فتخلو الحجرة له ولعروسه، لكنّها أوصدت البَاب وعادت. انحنت ومدّت يدها تحت الوسادة وأمسكت بمنديل أبيض وأعطته إيّاه. كان يدعو من نياط قلبه أن تكتفي بهذا، لكنّها أدارت ظهرها له وراحت تساعد العروس في نزع سروالها وتضرب ساقيها المرتجفتيْن وتخاطبها بحزم:

– «جَمّدي قلبك يا بنت».

استدارت نحوه وهي توضح له بيدها كيف يكون رفيقاً بعروسه، وتمنّت من قلبها أن يفهم. كان عيسوي غارقاً في عرق ليليّ بارد، مأزوماً بالمنديل الملتف حول أصبعه. حاول أن يرفع كفّه ليوضح للجدّة كفَاية ما فعلت، لكنّه لم يجرؤ. بدأ رأسه يرتجّ كبيضة فاسدة، وكانت المرئيات تترى في مقلتيه:

«عندما رأى نفسه في أوّل الحارة يمتطي حمل البرسيم المكوّم فوق حمارهم، وأطفال الحارة يستقبلونه بزعيق مبهج ويشيرون إليه. لحظتها عرف أنهم سعداء، فابتسم لهم وهو يحذّرهم بإصبعه المشرعة في وجوههم بأنّ الحمار قد يجفل فيسقط البرسيم أرضاً. أغضبه ألاّ يلقى تحذيره أيّ اهتمام. وقبل أن ينفجر غضبه، اكتشف أنّ موجة الفرح تمتدّ إلى الجارات القابعات أمام عتبات الدور، وهن يُشرْن فحدّثته نفسه، دون فهم كامل، بأنّ الأمر لا يخلو من مشَاركة أنثوية. وعندما بلغ الدار، رأى أسرته مجتمعة على غير عادتها حول الجدّة خضرة على حصير المصطبة. رفع كفّه بمحاذاة رأسه محيياً، والحمار يشقّ طريقه إلى الحظيرة. رآهم سعداء فانتقلت العدوى له وابتسم..».

«– يالله يا عيسوي.. يالله يا ضناي».

ودّ أن يهوي على كفّها لثماً وتقبيلاً، راجياً منها الخروج، لكن كيف؟.. وتذكّرَ أنّه قد فعل هذا من قبل:

«عندما دخل وربط حماره في مقوده، وأنزل حمْلَ البرسيم، لم يكن الأمر صعباً عليه ولا عصياً على فهمه، حين كانت تحتضنه، وتقول له:

– مبروك يا عيسوي.. مبروك عليك مفيدة.

وكان يعبّر عن فرحته بضحكات عالية وهمهمات مبهمة، جعلتهم يضحكون وهم يرونه يطير فرحاً وهو يملأ الدلو من الطلمبة. وبعد أن اختفى بعيداً عن أعينهم في نهاية الحظيرة، جاءتهم أصواته الفرحة المختلطة بطرطشات الماء فوق بدنه، وهو يغتسل تحت وقع عيني جاموسته الواسعتين. وكان يرتدي ملابسه ويعاتب الحمار مقلّداً إياه وهو ينظر إليه ببلاهة. كانت شقيقاته يُحطْنَ به: واحدة تضبط اعوجاجَ طاقيته، وأخرى تسوّي جلبابه بكفّيها، وثالثة تفرد له شالَ عمّته الأبيض. كنّ يودعنه وهو يمضي خلف أبويه وجدّته بالتصفيق والغناء متّجهاً لبيت العم عوف لخطبة مفيدة..

«– ياالله يا عيسوي.. ياالله يا ضناي»

صوت الجدّة يجرح صمت الليل. لم يكن هناك بُد ممّا هو لا بدّ منه، وهو يرفع يده بتردّد نحو مفيدة:

«في بيت العم قدمتْ له مفيدة الخجولة كوبَ الشراب الأحمر وهو في قمّة الانبساط. كانت الجدّة تمسك بيده وبيدها، وأدرك أنّها تتحدّث بشأنه وهي توصيها:

«خُذي بالك منه يا مفيدة.. طيّب وقلبه أبيض».

لاحظت الجدّة الأصبعَ المتوترة المترددة:

– «ياالله يا عيسوي.. ياالله يا ضناي»

كان عيسوي مغمضاً عينيه، يكاد يغيب عن وعيه وهو يدفع إصبعه التي استقرت في جسد مفيدة وهي تصرخ، والجدّة خضرة – تدفع غيرَ قادرة – يده بعيداً:

«– مش هنا يا عيسوي.. مش هنا يا عيسوي».

والإصبع المتردّدة تغوص في لحم البطن، وصوتُ مفيدة المتواصلُ العلوُّ المستنجدُ يصل حتى المندرة الخارجية، فيهرول الجميع إلى الحجرة التي اكتظت بهم شطراً طويلاً من اللّيل.

ولأوّل مرّة يدرك عيسوي المهموم أنّه أبكم يعجز لسانه عن توضيح الأمر، وأنّه أصم غير قادر على سماع كلماتهم لمفيدة... وهم يطمأنونها ويهدئون خاطرها:

«– معذور يا مفيدة...»

كان غارقاً في هواجسه وأفكاره، وقلبه يدقّ، والدم الذي اضطرم في عروقه يجري كالنّهر الموشك على الفيضان، وصدره يغلي كمرجل أوشك على الفوران. أدرك أنّ الأمر لم يعد يُحتمل، وأنّ عليه تأكيد رجولته، لا أمامهم فحسب – فلم يعد يهمّه أمرهم – بل أمام مفيدة التي قبلت أن تعاشره في أيامها المقبلة. استجمع عزيمته وهو يصيح فيهم ويدفعهم بغلظة خارج حجرته واحداً تلو الآخر... بما فيهم الجدّة، التي أقلقها وأخافها هياجُه المفاجئ وهو يمسك بكفّها فتنصاع له خارجة معهم. لكنّهم لم يبتعدوا كثيراً هذه المرّة، بل تجمّعوا في صحن الدار انتظاراً لخروجه براية الانتصار.

أوصد بابه ووقف في مواجهة مفيدة، المضطربة، الغارقة في خجلها، المنكمشة كقطّة مذعورة. كان عليه أن يروّضها برفق، ويبتسم لها، ويبعث الطمأنينة في قلبها الواجف. ولما تأكّد له هذا تقدّم نحوها وهو يستعدّ للمحاولة الثانية ويتحسّب ألاّ يخطئ الهدفَ هذه المرّة.

مصر

الخَطْم

محمد إسماعيل

يسمع طوال الليل كلباً «مشلوعاً»، فلتت مساميره، وظلّ يتنفّس وراء الحائط، يقض مضجعه، بخوف، يمنعه من الذهاب للمرحاض؛ فيستوثق من قفل الباب جيّداً، لينام على مضض. وأحياناً يضطرّ للتبول في الأواني المتوفّرة قربه، في الغرفة.

كأنّ الكلب الذي يتنفّس خلف الحائط، لوحٌ منفلت من سقف المرحاض، الملاصق لغرفته. تحرّكه ريح الفلاة؛ فيبعث ما يشبه الأنين.

صباحاً، أنذر السَّريّةَ قاطبةً، بالتجمع في ساحة العرضات، فامتثلوا لنذيره.

وعندما أدّى رئيسُ العرفاء التحيّةَ: «سيّدي، السريّة حاضرة، كما أمرتم»، ارتطمتْ يدُه بباب الناموسية الثانوية، مانعةِ البعوض، ارتطاماً خفيفاً، لم يشعر به، أو بالخدوش شبه الدامية، على ظاهر كفّه.

تحرك بلامبالاة واثقة، صوب النافذة، وراح يتأمّل في السريّة المتجمعة في ساحة العرضات.

اخترقت نظراتُه النافذة، كأنّها تزيح آثار خيل جَمَحَتْ فوقَ زجاجها، فلطّخته بالوحل، ثم غادرت على المجهول.

ترجل من سيّارته «الواز» الصغيرة، مستعرضاً صفوف الفصائل. ثم أصدر أوامره. فصاحوا جميعاً: «نعم سيّدي»، بهبة واحدة، تشبه ثغاء حَمَل جَمَعيّ، مخشوشن جبال الصوت؛ ربما لثقل السكين المُعلّقة في عنقه، على أُهبة الابتهال إليه، قرباناً لإله أصمّ، لا يبغض الخطايا، ولا يثيب الحسنات.

والحقّ أنّه لم يصدر أيّة اوامر، بل تلفّظ بكلمات لا يعنيها، تشبه الهمهمة. لم يحرّك شفتيه، وإنّما هو احتكاك الأحذية العسكرية الثقيلة، بالأرض، ذاك الذي سمعوه، كما لو كان تعليمات صادرةً عن الأمر، حين ارتقى «وازه» مغادراً.

صوتُ المحرّك البخاريّ في كلمة «واز»، يثير لدى السامع تصوُّراً بلورياً، يحلّق في الرأس، مثل حشرةِ طيّارة سوداء، تتنقّل بين الأحراش القريبة، عند طرف المعسكر، تحيط بها هالةٌ من طنين.

لكن الجميع، حتى الذين لم يُساقوا للخدمة العسكرية، اطّلعوا على نموذج «الواز» ماثلاً، في شاشة التلفزيون المناضل، وهو يعرض صورَ الأمراء، العائدين من المعركة، حفاةً، هاربين بالنصر.

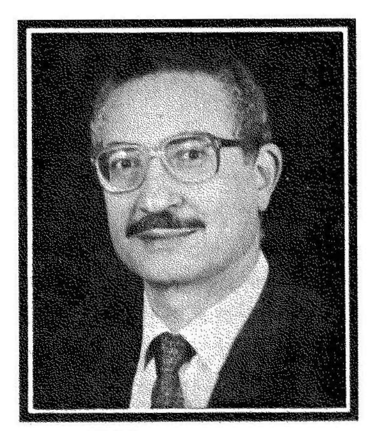
ساروا في رتلٍ مهيب، يضربون اقدامهم بحزم وأناة، و.. يثيرون التراب، كأنّهم بهلوانات تتأرجح على سلك كوني وضّاء، يَصِلُ بين ضلفتي المعسكر المنفتحتين، تطلاّن على ظلمات العالم السفلي، تصطف على وجوههم آثارُ شروخ ورصاص، خرائطها الحرب، أثناء موتٍ نجوا منه بصعوبة، تماماً، مثل سهولة موت الآخرين، رفاقهم. هناك. حيث ينسى المرءُ ولدَه وأمّه وأباه... ينسى عبوديته لإله يرضى بما يحدث تحته.. على الأرض.

كانوا، وما انفكوا، وسيظلون، أبواباً في مبانٍ، لا وجود لها، على خريطة الزمن.

شاهَدَ في سقف المرحاض، الملاصق لغرفته، لوحاً جباناً، انتزع دويُّ القصف معظمَ مساميره، وظلّ يتأرجح.. تحرّكه الريحُ، ليلاً، بخسةٍ وغباء؛ فلا يمتثل لشجاعة أوامره الذكية.

العراق





«غرناطة» والهم القومي على مرايا التاريخ العربي

صبري حافظ

*من أبرز القواسم المشتركة في عدد كبير من الروايات العربية التي صدرت في مصر عام ١٩٩٥ الهمّ القومي الذي يتجلّى مرّة على مرايا التاريخ كما في ثلاثية **غرناطة** لرضوى عاشور، وأخرى على مرايا العلاقة الإشكالية بين الأنا والآخر كما في رواية بهاء طاهر **الحب في المنفى**، وثالثة من خلال العلاقة بما أدعوه بالذات الأخرى أو بأحد تبدياتها في بلد عربي آخر كما في ثنائية علاء الديب **أطفال بلا دموع وقمر على المستنقع**، ورابعة من خلال تحديق الذات في ذاتها في مرآة حدث صادم يدفعها إلى إعادة النظر في حاضرها وتأمل مساراته كما في رواية **طعم الحريق** لمحمود الورداني. ولأهمية هذا الهم القومي العام وتعدّد تجلياته سأحاول هنا قراءة هذه الروايات كلٌ على حدة للتعرف على استراتيجياتها المختلفة في تناول هذا الموضوع الحيوي من ناحية، وللكشف عن مدى تغلغل هذا الهمّ العام في أكثر تفاصيل العالم السردي خصوصيةً. وقد اخترت عدداً من الروايات العربية التي كتبت في مصر ليدرك القارئ مدى تمسك مصر - كما تتبدى في إنجاز ضميرها الأدبي - بهويتها العربية بالرغم من كلّ الجهود المستميتة لتشويش بوصلة رؤيتها، ولإقامة الحواجز بينها وبين وجودها العربي الفاعل.*

ثلاثية رضوى عاشور(*) الروائية **غرناطة ومريمة والرحيل** عمل يستحق التوقّف عنده طويلاً لعدّة أسباب: أوّلها أنّه يجيءُ بعد احتشاد طويل للتأليف الروائي، وبعد أن تمرست كاتبته بالكتابة القصصية لأكثر من عشر سنوات، أصدرت فيها ثلاث روايات هي **حجر دافئ** و**خديجة وسوسن** و**سراج** ومجموعة قصصية واحدة هي **رأيت النخل**. وثانيها لأنّه جعل من سقوط غرناطة وضياع الأندلس موضوعه الأساسي في مرحلة يحتاج فيها العقل العربي إلى إرهاف ذاكرته التاريخية، وتأمل مراحل التردّي والسقوط السابقة، وتحويلها إلى مرايا يحدّق فيها الحاضر في صورته الراهنة علّه يزداد لها فهماً، أو يستمد منها وعياً مفقوداً. وثالثها أنّها رواية تاريخية في زمن تبرز فيه الروايات التاريخية من جديد، بعد انحسارها شبه الكامل لزمن غير قصير، اللّهم إلاّ استثناءات قليلة لامعة مثل رواية سعد مكاوي **السائرون نياماً**؛ وهي ظاهرة تطرح أسئلتها حول دوافع العودة للتاريخ في واقع مثقل بالقضايا والموضوعات، وحول غايات هذه العودة ومبرّراتها. ورابعها أنّها تدخل بكتابة المرأة إلى مجال الرواية التاريخية الذي لا تكتب فيه المرأة عادة، لتقدم لنا تاريخ النساء المنسي، أو لتطرح رؤية المرأة للتاريخ في مواجهة رؤية الرجل له. وخامسها أنّها ثلاثية ضافية في زمن يزداد فيه اتجاه الرواية العربية إلى مثل هذا النوع من الثلاثيات والرباعيات منذ أن فتحت رواية عبد الرحمن منيف الكبيرة **مدن الملح** الباب من جديد أمام المطولات الروائية بعد أن ظلّت **ثلاثية** نجيب محفوظ عملاً فريداً في هذا المضمار لسنوات طويلة. وسادسها أنّها توشك أن تكون الردّ العربي الوحيد على الاحتفال بالمئوية الخامسة لخروج العرب من إسبانيا، وهو الاحتفال الذي أحالته إسبانيا إلى احتفال أوروبي وغربي شامل عام ١٩٩٢.

(١) سقوط غرناطة والوقوع في قبضة التردّي والدمار

لذلك تختار رواية **غرناطة** وهي الرواية الأولى في هذه الثلاثية عامَ ١٤٩٢ لتبدأ به أحداثها. فقد رافق خروج العرب من الأندلس اكتشاف الإيطالي كريستوفر كولمبوس لأمريكا تحت رعاية فرديناند وإيزابيلا اللذين قادا حملة استئصال العرب من أسبانيا، فكان ذلك مدعاة للضجّة الكبيرة وللعرض الضخم الذي رافق الاحتفالات الإسبانية الغربية الضخمة بهذه المناسبة. وتعي الرواية أنّ ثمّة رابطة ما بين الحدثين، وأن تزامنهما ليس مجرّد صدفة، بل هو ابن مسار فكري وتاريخي متكامل. فإذا كان وقع اكتشاف أمريكا مدمراً ومريعاً بالنسبة لحضارات الأنكا والأزتك والهنود الحمر من سكّان البلاد الأصليين، فإنّ انتصار فرديناند وإيزابيلا على بقايا الحكم العربي في الأندلس كان له الأثر نفسه على عرب الأندلس وثقافتهم ولغتهم. وتبدأ الرواية بأن تقدم لنا وقع أحداث هذا العام الفادحة على عرب أسبانيا في ذلك الوقت، ولتعرض أمامنا بدأب وتفصيل شديدين على مدّ صفحات الرواية التي تتجاوز الثلاثمئة ثمنَ الهزيمة الباهظ الذي دفعه العرب.

تبدأ الرواية فجرَ توقيع معاهدة تسليم أبي عبد الله محمد الصغير، آخر ملوك بني الأحمر، غرناطةً بمشهد استعاري دالّ في

(*) صدرت الثلاثية عن دار الهلال بالقاهرة ضمن سلسلة روايات الهلال، وكلّ الإشارات بالنّص هي لهذه الطبعة الأولى لها.

غبش فجر خريفي، كأنّه طالع من حلم أو كابوس فظيع. والحلم من تقنيات هذه الرواية الأساسية، يرى فيه أبو جعفر امرأة عارية بالغةَ الحسنِ تنحدر في اتجاهه. خيّل إليه في بادئ الأمر، وَضوء النّهار لم يبدّد بنفسج السحر، أن ما شاهده رؤيا من رؤى الخيال، ولكنّه حدّق وتحقّق، ثم غالب دهشته، وقام إلى المرأة فخلع ملفّه الصوفي وأحاط به جسدها، وسألها عن اسمها ودارها فلم يبد أنّها رأته أو سمعته. تركها تواصل طريقها وظلّ يتابع مشيتها الوئيدة وحركة خلخاليها الذهبيين حول كاحلين لوثّتهما وحول طريق تخوض فيها قدماها الحافيتان. (ص ٥) هذه الرؤيا التي تسيطر على أبي جعفر تحيل التاريخ – عبر تقنية الحلم – إلى جزء غائر في اللاوعي، وتطرح من البداية هذا اللاوعي الجمعي، الذي سيمتد خيطه في العمل كلّه، وتتحوّل فيه المرأة إلى استعارة للأرض والوطن، كعنصر أساسي من عناصر تعامل العربي مع التاريخ.

وتنتهي الرواية بعد خمسة وثلاثين عاماً من هذا الكابوس الافتتاحي بكابوس آخر، ولكنّه ليس حلماً أو رؤيا هذه المرّة. إذ يتجلّى بكلّ ثقل التاريخ والواقع، في صورة امرأة أخرى حمّلتها الرواية بالدلالات بعد أن جعلتها المستودع الأخير للثقافة العربية، والتجسيد الحي لمخزونها المعرفي، والأمينة على ما تبقّى من كتبها وتراثها. فقد أعلن قاضي ديوان التفتيش بعد محاكمته المهزلة أنّ محكمته توصلت «إلى أنّك أنت المدعوة جلوريا الفاريز، والتي كان اسمك قبل التعميد سليمة بنت جعفر، متهمة بالكفر(...) واتّضح أنّك رغم التعميد مازلت مبقية على دينك المحمدي وولائك لنبي المسلمين... ولكي يعتبر كلّ ذي عقل ونفس سوية، وينأى عن طريق الكفر(...) حكمنا عليك وأنت واقفة أمامنا هنا في ميدان باب الرملة أنّك كافرة لا توبة لها عقابها الموت حرقاً» (ص ٣٠٨ – ٣٠٩).

وبين مهانة العري الكابوسي في مشهد البداية، وعار محكمة التفتيش الهزلية الفاجع في نهايتها، يتكشّف لنا عالم كامل واقع في قبضة التردّي والدمار؛ عالم يتأسّس وتتفتّح لنا أحداثه وتتبلور شخصياته في ظلّ قدر مضاد يحكم عليه بالتلاشي والانهيار. وتتأتى مفارقة الرواية الكبرى من أنّها تسعى إلى أن تبني التقوض نفسه بإحكام ومهارة، وأن تنسج تفاصيله بدقّة متناهية تتخلّق عبرها جماليات التقوض الذي يحاول أبطال الرواية مصارعته بلا جدوى. إنّنا بإزاء رواية تحكم على أحداثها منذ البداية، وبصرامة قدر إغريقي، بالنهاية التي أرهص بها مشهدُ الافتتاح الدال، بفعليه الأساسيين «رأى» و«تنحدر»، واكتملت بحكم محكمة التفتيش بحرق البطلة. فالرواية تريد أن تري قارئها كيف تتخلّق آليات الانحدار، وكيف تقوم بعملها الحثيث لتدمير كلّ شيء، مستعينة بسلبية البعض وإيجابية الآخرين. فقد اختارت الرواية أن تبدأ بإعلان المنادي بنود تسليم أبي عبد الله محمد الصغير غرناطة عام ١٤٩٢ للكيْ قشتالة وأراجون، وكيف بكى كالنّساء على مُلك لم يحفظه كالرجال، ووقّع على شروط الإذعان الجائرة، وبرّر المبرّرون فعلته الشنعاء. وقد اعترض موسى ابن أبي الغسّان على الاتفاق وطالب الحاضرين برفضه، ولمّا لم يجد من يناصره غادر الحمراء، واعتلى حصانه واختفى. فنسج الشعب الرافض للاتفاق حوله الأساطير، ولكن المناخ الخانق لم يتح لموسى في الأسطورة إلاّ مقاتلة القشتاليين حتى الموت غرقاً في نهر شنيل؛ فلا مجال للانتصارات في مناخ الهزيمة الخانق.

ومناخ الهزيمة الخانق هو المناخ الذي يسيطر على ثلاثية رضوى عاشور برمتها. يتصاعد إيقاعه من رواية إلى أخرى حتى يبلغ ذروته الدامية في **الرحيل**. ولكن **غرناطة** لا تغلق باب الأمل، إذ فيما كان المنادي يردّد بنودَ معاهدة الاستسلام، راحت العامّة تدير نقاشاً حولها... وهو نقاش يتيح للنصّ أن يقدّم تواريخ لحظة التوقيع الدامية، وكيف تتضارب الأخبار، ويملأ النّاس الفجوات بين البنود للتعرّف على النصوص المضمرة أو الشروط الغائبة بين الشروط. وتحرص الرواية منذ البداية على تقديم جغرافيا المكان في تضافرها مع تواريخ الأحداث وتطوّرها لكي يتعرّف القارئ على الترابط الوثيق بين الأمريْن. وتتكرّر في الفصل الأوّل صورة المرأة العارية من خلال قصّة المرأة العارية التي وجدوها طافية على صفحة النهر في حكاية نعيم لأبي جعفر، ثم من خلال المقابلة بينها وبين أبي غسان الذي ألقى بنفسه في النهر، ثم من خلال طيفها العاري الذي يخايل أبا جعفر طافياً على صفحة النهر في نهاية هذا الفصل.

ذلك لأن الرواية منذ بدايتها تلك تحرص على أمرين: أوّلهما أن يبلور هذا الفصل الأوّل مناخ الثلاثية كلّها، وأن يكون صورتها المصّغرة؛ وثانيها أن يظلّ النصّ كلّه مسكوناً بطيف المرأة المستباحة/ رمز الأمّة المهانة/ والتاريخ المغتصب/ واللغة المنتهكة. فهذه المرأة تخايل البطَل باستمرار: «حدق في مائه فأتاهُ طيف الصبية عارية كأنّها تخرج من الماء إليه. ثم حدّق فلم ير سوى تجعيدات الماء، ثم عاد فرأى الصبية على صفحته عاجية تكبر في الموت حتّى غطّت صفحة النّهر فارتجّ جسده وراح يتصبّب عرقاً» (ص ١٢). والذي يحدّق هنا هو أبو جعفر الذي ستجعله **الثلاثية** جذر عالمها، والنمطَ الشعبي الذي تنحدر من أصلابه أهم شخصياتها. ولذلك فقد اختارت له الرواية مهنة الوراق لكي تربط هذا النمط الشعبي بالثقافة العربية وباللّغة العربية وبالكتاب، أي: القرآن، الذي كان عماد هذه الثقافة، وهدفَ التدمير الإسباني المعادي في وقت واحد.

وإذا كان الفصل الأوّل قد بدأ برؤيا الوراق القديم أبي جعفر، فإنّ الفصل الثاني سيبدأ بساحة الجدل الشعبي وهو الحمّام. ويقدم لنا صوراً من الجدل الذي دار بين العامة وكيف تبلورت فيه ملامح خطاب التبرير التزويري عن القدرات غير المتكافئة، وعن الأنفاط اللومباردية الجديدة، وعن جدوى القتال: «ولماذا نحاربهم؟ ألم تكفنا عشر سنوات من الحرب؟» (ص ١٥)، وعن «حكمة التسليم الذي يرد شرهم عنا ويحفظ لنا حقوقنا» (ص ١٦)، وعن اليأس من مساعدات الإخوة العرب التي لا تجيء ولا تأتي، وعن حماقة الذين يريدون المقاومة، رغم أن غرناطة ساقطة لامحالة. وحينما يطارد أبو منصور صاحبُ الحمام صوت التبرير التزويري ويطرده بعصبية من حمامه يتخلى عنه خادمه سعد الذي تألّم عندما سمع سيّده يبرّر السقوط؛ فقد سبق أن شهد فداحة هذا السقوط عندما عاش أحداث انهيار مالقة التي هرب منها طفلاً. وهكذا يترك سعد سيّده ويهيم على وجهه من جديد، وينتهي به الأمر عاملاً في دكان أبي جعفر الوراق، ورفيقاً لنعيم الذي يعمل في الدكان نفسه. فالرواية تعتمد على أسلوب البناء المتوازي في تقديم أحداث التاريخ في الوقت الذي تبني فيه الشخصيات. وهو أسلوب ينتهي بها، كلّما تطوّرت الرواية، إلى التركيز على أسرة كبيرة واحدة هي أسرة أبي جعفر. وتجعل تحوّلات حظوظها وتبدّل مصائر شخصياتها علامة على مدى تأثير أحداث التّاريخ على حيوات البشر.

ومن هنا يقدّم لنا الفصل الثالث حفيديْ أبي جعفر: حسن وسليمة، وقد ربط مصير نعيم وسعد بأسرة أبي جعفر لأنهما يعملان في دكانه. وتظلّ هذه الشخصيات الأربع هي عماد أسرة أبي جعفر بعدما يموت الرجل كمداً عقبَ مشاهدة محرقة الكتب. ويقدّم لنا هذا الفصل كذلك بداية بانوراما السقوط العريضة عندما يشهد سعد استيلاء القشتاليين على غرناطة ورفعهم لأعلامهم

وصلبانهم على قصر الحمراء، وكيف ينتاب الهلع الجميع إلاّ الطفل «حسن». وحده، ببلاهته الطفلة، هو الذي يفرح بالقشتاليين بملابسهم المزركشة وبيارقهم الملوّنة واستعراضاتهم التي تملأ الطريق بالبهجة كيوم العيد. «لم ير في جنود قشتالة ما ينفر أو يخيف... فلماذا كلّ هذا الحزن لدخولهم المدينة؟» (ص ٢٨) هذا السؤال الذي لم يتمكن حسن الطفل من الإجابة عليه، سيحُول إلى حد ما بين حسن الشاب والكهل من جهة وإدراك فداحة دخولهم المدينة ناهيك عن مقاومته إيّاهم من جهة ثانية. وسيظلّ حسن حتى نهاية الرواية، وبعدما يكبر، محتفظاً بشيء من هذه البلاهة التي قدّمته الرواية بها لأوّل مرّة: إذْ تدور من حوله أهوال ولكنّه لا يستطيع فهمها طفلاً، ولا يريد أن يفهمها رجلاً وكهلاً.

وتعمد الرواية من البداية إلى الكشف عن التباين بين حسن وشقيقته سليمة. وتلجأ في ذلك لاستراتيجية من استراتيجيات كتابة المرأة تتعمّد، - بالإضافة إلى اعتبار المرأة مستودع القيم وحارسة الثقافة الأولى، كما سيتجلى في بقية أجزاء الثلاثية - إبرازَ المرأة من خلال تقنية النموّ المتوازي الذي يطرح سليمة في مواجهة حسن. فبينما يتميّز حسن من البداية ببلاهته، أو على الأقلّ بلامبالاته بالخطر المحدق به، تتّسم سليمة بالعناد الفطري، وقوّة الإرادة، وحدّة الذكاء. وتختار الكاتبة أن تجعلها - البنت - أكبر سنّاً، وأوفر حظّاً، وأكثر وعياً، كما فعلت في رواية سابقة لها هي **خديجة وسوسن**. وتختار أيضاً أن تربط المرأة/سليمة بالكتاب، وبمهنة الوراق التي يمارسها الجد. إنّها الاستمرار الذي يريد أبو جعفر أن يراه لنفسه: «يتمنى في قرارة نفسه أن تكون سليمة كعائشة بنت أحمد زينة نساء قرطبة ورجالها أيضاً، فاقتهم في فهمها وعلمها وأدبها» (ص ٤٩). والغريب أنّه لا يتمنى شيئاً مماثلاً لحسن، بل لا يتمنّى مجرّدَ أن يخلفه في مهنته التي تبنى فيها كلاً من سعد ونعيم.

وبأسلوب النموّ المتوازي نفسه تتقدّم الرواية في الزمن وفي البنية السردية معاً. تكشف حقيقة المعاهدة، وبنودها السريّة، وما انطوت عليه من خديعة؛ وتكشف بموازاة ذلك نُموُّ أبناء الأسرة وتبدّل مصائرهم. فبينما يعرف النّاس بأمر بنود المعاهدة السريّة وتسليم أبي عبد الله الصغير الحمراءَ مقابل ثلاثين ألف جنيه قشتالي (وهذا هو التجلّي للقطع للثلاثين من الفضّة التي باع بها يهوذا المسيحَ) والتعهّد بصون قصوره وضياعه وممتلكات أهل بيته، تبدأ فصول تنصّر الأمراء والوزراء الذين برّروا المعاهدة ووقّعوا عليها. أمّا أبو جعفر الذي يمثّل أبناء غرناطة العاديين في هذا النصّ، وتقدّم أسرته تلخيصاً لمصيرهم الفادح، فقد ظلّ يرفض مثل أبناء الشعب العاديين التردّي والانهيار، ويقاوم تيّاره الغالب قدر الإمكان: فلقد رفض بيع بيته ودكّانه وممتلكاته. ورفض الرحيل حينما بدأت موجة بيع الأملاك وخروج فلول المهاجرين إلى عدوة المغرب. وعكف على تعليم حفيديه حسن وسليمة بعد موت أبيهما جعفر بزمن طويل، وكان شديد الإعجاب بذكاء سليمة الخارق وعنادها وحبّها النهم للمعرفة. ولم يُعر اهتماماً نصائح «عقلاء» زمن الهزيمة الذين يقولون له بأنْ لا مستقبل للّغة العربيّة، وأنّ عليه أن يعلّم حفيدته اللّغة القشتالية.

ولا ينتصح والأحداث تقدّم له في موكب كولومبوس العائد من أمريكا بأسراه وغنائمه نبوءتها بقوانين العالم الجديد، بل يصرّ على الحفاظ على لغته وكتبه، ويهرّب هذه الأخيرة إلى بيته الريفي في «عين الدمع» بعد مشهد إذلال حامد الثغري رمز المقاومة الأخيرة وتنصيره، وقبل مداهمة القشتاليين للمساجد واستيلائهم على الكتب والمخطوطات العربية وحرقها.

وبالإضافة إلى النمو المتوازي: بين تتابع أحداث التاريخ وتبلور ملامح الشخصيات، والتوازي بين الحلم الاستشراقي في بدايته والواقع، وبين ما يدور للعرب في غرناطة وما يتعرّض له سكّان أمريكا اللاتينية على أيدي فاتحيهم الأوروبيين، والتوازي والتغاير بين الرجل والمرأة (أي بين حسن وسليمة)... هناك تواز آخر بين ما يدور للثقافة وما ينتاب أهلها. وهذا هو السرّ في أنّ الرواية تبكر ببلورة هذا المستوى المهمّ من مستويات المواجهة عندما تجعل حرق الكتب هو الحدث التالي مباشرة لتدمير رموز المقاومة والقيادة في شخص حامد الثغري، وعندما تخصّص الفصل الخامس - وهو موقع مبكر نسبياً في السرد إذا ما علمنا أنّ الرواية تتكوّن من ستّة وعشرين فصلاً - لتقديم الحدثين معاً، وتربط بينهما بأن تجعل محرّكَهُما واحداً، وهو قدوم أسقف طليطلة فرانشيكو خيمينيث دي سيسنيرو إلى غرناطة عام ١٤٩٩.

ويمتدّ حرص الرواية على التوازي بين الحدثين الدالين إلى جعل الإعدام الرمزي لحامد الثغري بتنصيره قرينَ الإجهاز على أبي جعفر بحرق الكتب. فقد كان أبو جعفر «يتشبّث بقشّة الغريق: فهل يعقل أن يتخلّى اللّه عن عباده، وإن تخلّى فهل يمكن أن يترك كتابه يحترق؟» (ص ٦٠). وحينما يشاهد محرقة الكتب الكبرى في ساحة باب الرملة دون أن تحدث المعجزة، ينغلق باب الأمل الأخير في وجهه؛ فيتخلى عنه يقينه، بعدما تخلّى اللّه عن كتبه وعن عباده الصالحين، ويؤوب إلى سريره، ويذهب طائعاً للموت: «قبل أن يأوي أبو جعفر إلى فراشه، في تلك الليلة، قال لزوجته: سأموت عارياً ووحيداً لأنّ اللّه ليس له وجود. ومات» (ص ٦١). فالموت الرمزي بتنصير رموز المقاومة وكسرهم، كما حدث في طقس المهانة العلني الذي تعرّض له حامد الثغري، يكتمل بموت أبي جعفر عندما انغلق في وجهه آخرُ باب للأمل وتمّ حرق كتاب اللّه، وكلّ المخطوطات التي كتبت بلغة الكتاب.

وتحرص الرواية في هذا المجال على أن تشهد سليمة، لا حسن، مع جدّها حرقَ الكتب، وعلى أن تعي وحدَها الرابطةَ العضويةَ بين حرق الكتب وموت أبي جعفر: «وحدها سليمة لم تبك، ولَم تبادلْ أيّاً من الجالسات الكلام. يقلن: لكلّ إنسان أجل، فهلْ كان هذا أجله حقّاً أم أن حرق الكتب هو الذي قتله؟» (ص ٦٢). وتدرك سليمة أنّ الذي قتل جدّها أبا جعفر هو حرق الكتب، فتتشبّث بها إلى آخر يوم من أيام حياتها، دون أن تدري أنّ الاعتصام بالكتب، أي بالثقافة القومية واللّغة القومية، في زمن زحف الرطانة والعجمة، هو الجريمة الكبرى التي سيحكم عليها ديوان التفتيش بسببها بالموت في المحرقة. وبموت سليمة حفيدة الوراق تنتهي مرحلة كاملة من مراحل السقوط الدامي الذي تبلوره الرواية، وفيه يرتبط سقوط البشر بمحو اللّغة والثقافة، وبتبدّل

الطقوس والقيم. وهذا جانب مهمّ من جوانب الرواية وبُعد جوهري من أبعاد دراستها الشيّقة لآليات السقوط. لكنّني لا أريد للتحليل استباق الأحداث، بل أريد التنبيه إلى بعد آخر من أبعاد هذا التوازي البنائي المركب.

فأحداث الرواية تتتابع في الفترة التي تمتد بعد ذلك من عام ١٤٩٩ وحتى عام ١٥٢٧ الذي تنتهي به الرواية على عدّة محاور، وهي جميعاً محاور، زمنية – لأنّنا بإزاء رواية تاريخية تحرص على تتابع التسلسل الزمني – متضافرة لا انفصال بينها، إلاّ من أجل تيسير التحليل النقدي وحده. **وأوّل هذه المحاور** الزمن العضوي أو الزمن «الكرونومتري» الذي يحدّده كرّ الأيّام الطبيعي الذي لاإرادة له. وفيه يكبر الأحفاد، ويستجيبون لحاجات نموهم العضوي. فيتزوّج سعد من سليمة، صبي الوراق من حفيدته، وهو الزواج الأهم في الرواية والذي تطرحه بنيتها في مواجهة زواج حسن من مريمة التي سحره غناؤها. وتحرص الرواية في هذا المجال على إقامة نوع من التوازي بين الزواجين، لا من خلال تناظرهما الزمني فحسب، ولكن أيضاً من خلال جعلها كلاً من سعد ومريمة أبناء انهيار الأرض الأندلسية. فسعد بن محمد الحريري مهاجر من مالقة التي سقطت قبل غرناطة، وأمّا مريمة بنت إبراهيم فهي الأخرى ابنة أسرة عانت من السقوط فكُتب عليها الغناء في الحانات بعد أن حُرِّم عليها إنشاد سيرة الرسول.

والغناء/ الفن بُعد آخر من أبعاد اللّغة/ الثقافة، الذي ترعاه سليمة وتتعهده المرأة بشكل عام في عالم هذه **الثلاثية** الروائية. فمريمة ذات الصوت الجميل هي تنويع آخر على سليمة ذات العقل الجميل. لذلك كان طبيعياً أن تنهض مريمة بعبء مواصلة ما بدأته سليمة على غير صعيد من صُعُد المعنى في هذه الرواية المتراكبة، وأن تمنح اسمها للجزء الثاني من هذه **الثلاثية** الروائية. فهي تجلب إلى النصّ أداة أخرى من أدوات الحفاظ على الهوية القومية – لا تقل عن الكتاب والوراقة أهمية – عنيتُ الصندوق الذي سيكون رمزاً هاماً من رموز هذا العمل، ومستودعاً للكتب والتواريخ، وعلامة من علامات الاستمرار المتكرّرة والمتواترة في النصّ. فقد كان الصندوق لجدّتها ورثته عن أمّها عن سلسال من الجدّات القديمات. فهو الميراث الذي ينحدر عبر الزمن، وهو في الوقت نفسه مستودع هذا الميراث وأداة الحفاظ عليه، وهو ثالثاً جزء أساسي من «شوار» البنت وطقس العرس العربي المتوارث...

... ولكلّ الأشياء في الصندوق – من ماء زمزم حتى المكحلة ومنمنمات الأرابيسك العربية والأحجار الكريمة – دلالاتها الثقافية، ودورها في خلق ذاكرة النّص الداخليّة حيث سيتواتر ظهور هذه الأشياء متناثرة في مناسبات وأحداث بعينها أثناء تطوّر السرد. كما سيكتسب عبث الأيدي الغريبة بأحشاء هذا الصندوق دلالاته الاستعارية المبهظة. وستسرق هذه الأيدي الغريبة بعض رموزه وتدّعيها لنفسها في محاولة لتجسيد التناقل القسري للميراث الثقافي والحضاري في ظروف تحوّل الهويّة وتدمير الذات القاسية. وسينتهي به الأمر إلى الدفن وقد امتلأ بالكتب الممنوعة في زمن قادم.

ويبقى نعيم بلا زواج حتى آخر الرواية. ذلك أنّ صبيّ الوراق الآخر مرصود للكشف عن بعد مزدوج آخر من أبعاد بنية التوازي المركب، وهو بُعْد العلاقة بين مادار للعرب في الأندلس وما جرى لأهل أمريكا الجنوبية على أيدي القشتاليين أنفسهم من ناحية، وانتقال همّ الكتاب وهاجس المعرفة إلى العدوّ من خلال وراق العصر الجديد القشتالي من ناحية أخرى. فعلى الصعيد الأوّل ترهص سرقةُ إحدى بنات الأرض الجديدة في موكب كولومبوس قلبَهُ بما سيحدث له في تلك الأرض الجديدة التي ستأخذه إليها الأحداث في الروايات القادمة. وتتعثّر محاولات تزويجه لأنّها ترتبط بتسارع إيقاع عمليات التنصير والترحيل الذي يرفضه. أمّا على الصعيد الثاني فإنّ الأمر ينتهي به إلى العمل في خدمة القسّ القشتالي العالم ميجيل، ليتواصل خيط المعرفة وتأكُد تحوّلها من العرب إلى الأسبان، ومن العالم الإسلامي إلى العالم المسيحي. ففي مقابل عملية مسح اللّغة العربيّة، وطمس الذاكرة العربية، والحيلولة دون المعرفة، يعكف القسّ ميجيل على الدرس والمعرفة ونسخ المخطوطات البديلة وتأليف الكتب. وهذا نوع من التوازي الآخر الذي ينطوي على تحوّل دال، ومستمر حتى اليوم في وقائع قرارات حجب المعرفة في فروع علمية معينة عن العرب بعد حرب الخليج في الجامعات الأمريكية والبريطانية. لكن دعنا من هذا الاستطراد ولنعد إلى مسار تطور الأحداث على هذا المحور في الرواية.

ينجب سعد من سليمة ولداً ولكنّه يموت بعد أسبوعين، فكأنّ الرواية تحرص على أن تكون البنات وحدهن سرّ استمرار الأُسرة. وكأنّ الولد لن يكون جديراً بأن يصبح استمراراً لسليمة، ولا بدّ من الانتظار حتى تأتي البنت. وفي هذا قدر من التعمّل العقلي، أو الصرامة الهندسية. وربما يكون مبرّر هذه الصرامة أن الرواية تريد أن تجعل هاجس الموت الفلسفي أحد هواجس سليمة المستمرّة في النصّ. أمّا حسن فإنه يستولد مريمة خمس بنات وولداً هو هشام. ويصد موت الابن سليمة عن الإنجاب، ويدفعها إلى البحث والتنقيب في الكتب علّها تعثر على سرّ هذا الموت غير المنطقي الذي اختطف ظبيتها ثم ابنها دون تعليل. ويدفعها أيضاً إلى استخدام المعرفة لردّ عوادي الموت. ولكنّها بعد غيبة سعد مع المجاهدين في القرى لأكثر من ثلاث سنوات، وعودته الخاطفة بعد موت الجدّة، تصفو له فتنجب بعد سنوات عديدة بنتاً أخرى، تسمّيها عائشة على اسم جدّتها أم سعد التي سباها القشتاليون بعد سقوط مالقة. وتكبر بنات حسن ويتزوّج ثلاث منهنّ في بالنسية. وتموت أم جعفر ويموت أبو مريمة. ويصبح الموت أحد هواجس النصّ الأساسية. وعلى هذا المحور تكشف لنا الرواية عن أن آليات النموّ العضوي ليست معزولة عن كلّ أبعاد الزمن الأخرى، ولكنّها تشف عن مدى تعمّق الكاتبة في دراسة الخبرات الحياتية وتوظيفها في إعادة خلق مسيرة حياة هذه الأسرة على الورق.

***

أمّا **المحور الثاني** فهو محور الزمن التاريخي، وهو أكثر محاور الرواية غنى وخصوبة. تبدأ الرواية بمعاهدة التسليم إيثاراً لسلامة موهومة، يتصوّر فيها المهزوم أنّه استنقذ بالتسليم ما لم يتمكن من تأمينه بالحرب، بينما ينوّم فيها المنتصرُ المهزومَ بمعسول الوعود باحترام حقوقه ليجهز على آخر فلول المقاومة فيه. وتتوالى فيها أحداث التاريخ العصيبة منذ وصول أسقف طليطلة الرهيب فرانشيسكو خيمينث دي سيسنيرو وتحطيمه لروح المقاومة الشعبية، ممثّلاً بتنصير حامد الثغري عنوةً أمام العامّة؛ حتى محاكمة سليمة بتهمة السحر والكفر وخدمة الشيطان؛ مروراً بحرق الكتب في ساحة باب الرملة، وقتل بلاسكو دي بارينويفو مفوض الشرطة؛ وتمرّد البيازين واستعادة أهلها لمسجدهم الذي أحاله القشتاليون إلى كنيسة؛ وحصار الكونت تانديا للبيازين وإخماد ثورتها بالمكر والخديعة؛ ثم اندلاع ثورة البشرات؛ وإصدار مرسوم التنصير الإجباري؛ ومهانات طوابير التعميد الجمعي؛ ثم ثلة القوانين التي أطاحت بورقة التوت التي طالما تستّرت بها معاهدة الاستسلام والإذعان المشؤومة... ومن هذه القوانين: لا يجوز لمتنصرٍ جديد أن يبيع ممتلكاته لعربي مثله؛

أو يحظّر على كلّ عربي بيع ممتلكاته؛ أو يتوجّب على كلّ عربي تسليم ما لديه من كتب أو مخطوطات، ومن يخالف هذا الأمر تصادَر كلّ ممتلكاته؛ أو يحظّر امتلاك سلاح وحمله، ويشمل المرسوم السيوف والخناجر؛ أو يحظّر الإرث على الطريقة الإسلامية؛ أو يحظر إيواء المخربين من المسلمين الذي يهاجمون شواطئ المملكة؛ ... وغير ذلك من قوانين مشؤومة لايزال معظمها يطبّق بصورة أو أخرى تحت وطأة الاحتلال الصهيوني في زمن معاهدة تسليم غرناطة الإذعانية الجديدة.

وتكشف لنا هذه القوانين وقد أحالتها الرواية إلى تجارب مرّة يعاني منها أهل غرناطة عامّة، وأخلاف أبي جعفر خاصّة، عن طبيعة تجربة السقوط والتردّي التي مهما تسربلت بشعارات السلام وإنقاذ ما يمكن إنقاذه فإنها لا تستطيع إخفاء مهانة الهزيمة وقد استحالت إلى موت رازح لايزال يزعم أنّه حياة. فأحداث التاريخ لا تأتي معزولة عن حياة شخصيات الرواية، ولكنّها تصبح شرط هذه الحياة، تصوغها وتشكّلها، وتلقي بثقلها الفادح عليها طوال الوقت. ذلك أنّ تواريخ القهر والاحتلال تعي أنّها مرفوضة، فتحرص على فرض نفسها على الحياة والتغلغل في أدقّ تفاصيلها: وهكذا فإنّ مشاهد التعميد الجماعي المرعبة بعدما لم يعد أمام أهل غرناطة إلاّ التنصير أو الترحيل هي التي تتحكّم في نفي عالم كامل من الطقوس البديلة. واللّسان الذي لا يريد أن ينكر لغته يجد نفسه مجبراً على اعتناق لغة العدوّ كما اعتنق ديانته ولو ظاهرياً. وقوانين العسف التي تحرم أهل البلاد من حرّية الحركة، ومثالها: «كُلّ من يرحل من غرناطة ويعود إليها يحرم من ممتلكاته ويقبض عليه، ويباع عبداً في المزاد العلني» (ص ١٥٤) لاتزال هي نفسها القوانين التي مارسها ويمارسها العدوّ الصهيوني في فلسطين المحتلّة، مع حذف عنصر واحد فقط هو البيع في المزاد العلني؛ فقد أصبح ذلك أمراً غير مستساغ. ومن هذه الناحية تعقد الرواية توازياً بين أثر اختفاء موسى ابن أبي الغسان وأثر اختفاء خليل الوزير «أبو جهاد» في زمننا هذا وعلى قضيتنا الأندلسية الجديدة. وتكشف لنا أنّ معاهدات تسليم غرناطة هي السلف المشؤوم لمعاهدات تسليم جديدة، لكن هذا البعد الحواري في النّص سيتّضح أكثر عندما نتناول بقيّة روايات هذه الثلاثية المهمّة.

وفي مواجهة قوانين المهانة تلك لا يجد البعض مفرّاً من مقاومتها، فينضم سعد للمناضلين ضد الاحتلال القشتالي بينما يحرص حسن على مهادنة العدوّ حفاظاً على سلامة بيته. ومن هنا تنطوي الأسرة على المسارين معاً: المقاومة في خط سعد، والمهادنة متمثّلة في حسن. وينطوي مصير المسارين التاريخي على تأكيد النصّ بأنّه إذا كانت المهادنة لا تنجي أصحابها، فلا مناص من شرف المقاومة. فالمعركة شرسة ومصيرية لا ترحم المهادنين أنفسهم. ومعاهدات المنتصر مع المهزوم ليست إلاّ صكوك غدر ووثائق خداع لا تحترم المهادن وتعامله بالقسوة نفسها التي تعامل بها المقاوم. وتحرص الرواية في هذا المجال على تكرار أحداث تاريخية بعينها، لا لأنّها تكرّرت على مدار فترة السقوط واقتلاع الهوية فحسب، ولكن – والفنّ انتقاء واختيارات دالة – لأنّ لها دوراً مهماً في البنية العميقة للنصّ. وأهم العناصر التكرارية في هذه الثلاثية هو ذلك المتعلّق بحرق الكتب، وتهريبها، والحفاظ عليها. ذلك أنّ «الكتاب» في هذه الرواية رمز للثقافة التي تتعرّض لعوادي الطمس والاقتلاع، ولكنّها تبقى في نهاية الأمر متجذّرة في الأرض من خلال رمز الكتب المدفونة في باحة البيت في صندوق مريمة. غير أنّ تجذر الثقافة في الأرض والنّاس، وأشكال المقاومة التي تنطوي عليها ستتكشّف بشكل أعمق من خلال محور الزمن الاجتماعي: زمن القيم والعلاقات والطقوس.



غير أنّ علينا قبل الانتقال إلى محور الزمن الاجتماعي ذاك التعريج على بعد مهم في محور الزمن التاريخي وهو التوازي بين تاريخ سقوط الأندلس وتواريخ سقوط ثقافات أمريكا اللاتينية أمام الغزو الإسباني. وتقدّم لنا الرواية ذلك من خلال التحاق نعيم بخدمة القسّ القشتالي ميجيل، وسفره معه إلى الأرض الجديدة حيث يعثر في مرايا ممارسات الإسبان المحتلّين في أمريكا الجنوبية على تجلّيات جديدة لما خلفه وراءه من مهانات عربية في غرناطة. فهتك أعراض نساء أمريكا الجنوبية المسالمات هو التبدّي الأكثر عضوية وبشاعة لاستباحة ثقافة العرب المسلمين في الأندلس. وهكذا يرهص النّص لقارئه بأنّ مأساة العرب في الأندلس كانت إيذاناً بتخلّق مأساة شعوب أمريكا اللاتينية مع الإسبان.

وفي رحلة نعيم تلك مع قسّيسه ما يستدعي للذاكرة نصّ بيتر شيفر Peter Shaffer المهم (**صيد الشمس الملكي** **The Royal Hunt of the Sun**). وهو نص يستمد من وقائع المواجهة بين فرانسيسكو بيزارو Francisco Pizarro الذي قاد حملة غزو بيرو بين ١٥٣١ و١٥٣٨ وآتاهولبا At-ahualpa امبراطور الأنكا، مادته ليكشف فظائع الإسبان التي ارتكبت باسم الصليب ضد أبناء حضارات أمريكا اللاتينية القديمة التي كانت قيمها الأخلاقية والإنسانية أرقى بكثير من قيم العنف الوحشي الذي تستر وراء شارة الصليب. وإذا كانت مسرحية شيفر تعتمد على مفهوم الرّب الكامن في الإنسان، وهو مفهوم أساسي في كلّ من المسيحية وديانة الأنكا القديمة، وتكشف عن أن مَنْ قَبِلَ التضحية من أجل عدوّه – وهو مفهوم أساسي في عقيدة الخلاص المسيحية – هو ملك الأتاهولبا الشاب لا بيزارو... فإن رواية رضوى عاشور مشغولة بالتعرّف على آليات العلاقة المعقّدة التي يتولّد بها الاستبداد السياسي من الاستبداد الديني كما يقول عبد الرحمن الكواكبي في **طبائع الاستبداد**.



غير أنّ انشغال الرواية على هذا المحور بما يمكن أن أدعوه بالنّص الأيديولوجي المضمر فيها والذي يدير جدله الخلاق مع تجليات السقوط العربي المعاصر في مواجهة القشتاليين الجدد ومحارقهم المعاصرة التي تتكسّر فيها عظام الأطفال... قد دفعها إلى التغاضي عن بعض الحقائق التاريخية. فانشغالها بتولّد الاستبداد السياسي من الاستبداد الديني هو الذي دفعها إلى القول بأنّ سعداً سُجِنَ مع قسّ فرانسيسكاني هو الأب خوان مارتين يعتصم بفقر المسيح وسماحته وتضحيته من أجل تخليصنا من الآثام، وشاب لوثري هو أنطونيو سوليناس الحاد الطبع الذي زاده التعذيب عنفاً وتوتّراً. (ص ٢٤٢) إذ لم ينل اضطهاد الكاثوليك الديني من المسلمين وحدهم، وإنما امتد نطاق ديوان تفتيشهم ذي

السمعة السيّئة إلى بقيّة الطوائف المسيحية. فالرواية تعي أن التطرّف الديني الذي تمارسه الكنيسة الكاثوليكية يتّسم بضيق الأفق والغباء، ولكنّها تتعمّد بسبب حرصها على التوازي بين عالم سقوط غرناطة والتجربة الفلسطينية على ألاّ تسجن معه يهودياً... بالرغم من أنّ التاريخ يتحدّث عن التوازي بين اضطهاد الموريسكيين Moriscos والمارانوين Marranos أي: عرب الأندلس ويهودها... ويتحدّث أنّ ما نال يهود الأندلس على أيدي مسيحيي قشتالة من التنكيل والطرد والتعذيب لا يقل فظاعة عمّا عاناه اللوثريّون والفرنسيسكان.

***

وإذا انتقلنا الآن إلى **المحور الثالث**، وهو محور الزمن الاجتماعي، فإنّنا سنجد أنّه من أغنى محاور الرواية وأكثرها تجسيداً لآليات زمن السقوط وهواجسه. فهو يتناول تحوّلات مجتمع واقع في قبضة القهر، يمنعه المحتل من استخدام لغته، أو ممارسة شعائر دينه، أو إحياء طقوس حياته اليومية. ويدعو المقاومين منهم بالمخربين، ويحظر على العرب إجارتهم أو الاتصال بهم. ويؤثّر هذا المناخ الاغترابي الخانق على أدقّ العلاقات بين الشخصيات حتى ينال من العلاقة الحميمة بين الزوج وزوجته، فيدبّ الشقاق بين سعد وسليمة.

وتكشف لنا الرواية على هذا المحور، كيف يقاوم المجتمع العربي كلّ صنوف التشويه الثقافي ويحاول الحفاظ على هويّته وخصوصيته. فتصبح طقوس جلوة العروس، أو التحمّم في الحمّامات العامّة، أو الإنشاد العربي في عرس حسن ومريمة، أو إعداد الأطعمة العربية، وتقديد اللحوم وتمليح السمك وتخليل الزيتون والليمون والباذنجان... صيغ مقاومة واعتصام بالهوية القومية، وحفاظ على الذاتية الثقافية. وعندما تقرّر أسرة مريمة عقب وفاة الأب تغسيله وتكفينه وتشييع جنازته بالطريقة اللائقة به يقبض القشتاليون على أمّها وشقيقيها. لكنّ الأسرة العربية، واصلت – ربّما بسبب عناد مريمة وذكائها – الحفاظ على لغتها وعاداتها سراً.

كان الأبناء يتكلّمون العربية في البيت والقشتالية خارجه. وأصبحت ممارسة العربية نوعاً من الجريمة التي لا بدّ من التستّر عليها وإخفاء مرتكبيها عن العيون. وأصبحت قراءة الكتب العربية ودراساتها أمراً يستلزم الكتمان والتخفّي، وضبط طفل يستخدم لغة أهله في الشارع جريمة لا بدّ أن تبتكر لها مريمة حيلة بارعة تنقذه بها من براثن عيون الديوان. لكن آليات حرمان شعب من لغته وثقافته في هذه الرواية تحتاج إلى دراسة مستقلّة لأهمية استقصاءاتها بالنسبة لما يدور في واقعنا اليوم: حيث تتفشّى اللّغة الهجين، ويتنامى معها احتقار اللّغة الأم، وتنتشر الرطانة في الشارع والأغنية، وتقام العراقيل في وجه تواصل الثقافة بين أجزاء الوطن العربي الواحد. وتشير الرواية من خلال استخدامها لنظّارة القس ميجيل إلى أحد هذه العراقيل التي ينطوي عليها فرض الظلام على العربي، وفتح عالم المعرفة الفسيح أمام عدوّه. فنظارة القسّ ميجيل تتيح له القراءة بيسر، وتوفّر له أسباب الرؤية. فتكشف لنا كيف استأثر القشتالي بأدوات الرؤية وأدوات الحرب معاً، وحرم منها العربي. فالعمى الجزئي أو الكلّي – راجع الإشارة إلى عمى الجارة الكفيفة (ص ١٦٧) – من استعارات هذه الرواية المقصودة. ونذكر هنا كيف كان على سليمة أن تحتال على نعيم فتسرق النظارة منه، كي تواصل قراءة مخطوطاتها بشكل سرّي.

***

وإذا انتقلنا الآن إلى **المحور الرابع** وهو محور الزمن الفلسفي، فإنّنا نجد أنّه المحور الذي تسعى فيه الرواية لإكساب جدل المحاور الثلاثة السابقة دلالاته الفكرية والرمزية من ناحية، ولإدارة حوار بين هذا كلّه وبين ما يدور في الحاضر العربي الراهن الذي كُتبت فيه الرواية من ناحية ثانية. وتبرز على هذا المحور قضيّتان أساسيتان: أولاهما هي قضية الموت، وثانيتهما هي قضية الشرّ.

وتطرح قضيّة الموت نفسها في الرواية منذ بدايتها بموت تلك المرأة التي انحدرت عارية صوب أبي جعفر في مفتتح النصّ، وتستمرّ في الإلحاح عليها حتى نهاية الرواية الأولى **غرناطة** بحرق سليمة. فهذه النهاية تغلق دائرة الموت الفلسفي والاجتماعي والسياسي في هذا الجزء الأوّل، بحيث يصبح عقاب سليمة والحكم عليها بالحرق في باب الرملة نوعاً من التكرار الدالّ للمرأة العارية في بداية النصّ، وقد عُرّيت هنا من دينها ولغتها وعقيدتها وثقافتها جميعاً، ثم عراها الحرق حتى من لحمها نفسه. وإذا كان الموت الاجتماعي السياسي من أبرز صيغ الموت في الرواية حيث تَستَهلّ به أحداثها وتختتمها به، ويتردّد في جنبات النصّ عدّة مرّات كان أبرزها موت أبي جعفر كمداً عقب إحراق الكتب... فإنّ الموت الميتافيزيقي هو من مشاغلها الملحّة كذلك.

فموت أبي جعفر نفسه ذو بُعْد ميتافيزيقي لأنّه يرتبط في الرواية بيقين مباغت بتخلّي اللّه عن العالم، إذ يصرح لزوجته ليلة وفاته: «سأموت عارياً ووحيداً لأنّ اللّه ليس له وجود» (ص ٦١). لكن أسئلة الموت الميتافيزيقي ليست قاصرة على اعتباره بعداً من أبعاد الموت الاجتماعي أو الموت السياسي في النّص، بل إنّها تلحّ على ذهن سليمة الطفلة المشوّقة للمعرفة منذ أن كانت في الرابعة من العمر عندما حرمها الموت من أبيها... ولكن تساؤلات الموت الميتافيزيقي لا تندلع في ساحة الرواية بقوّة إلاّ عقب موت الظّبية وموت الطفل الوليد، حيث يتحوّل الموت إلى قدر مبهظ لا تعليل له ولا منطق، يفتح باب الأسئلة الصعبة، ويضع جرثومتها المقلقة في العقل فلا يهدأ أبداً: «هل اللّه شرّير يقصد إيذاءها؟ أم أنّه سعد يمنحها ما لا يدوم فتتحوّل بهجة الهدية إلى ألم يسري في الروح يعذّبها؟» (ص ١٤٩).

وهذا البعد اللامنطقي في الموت هو الذي يفضي بنا إلى قضيّة الشر، وهي من قضايا هذا النصّ الشيّقة والمعقّدة معاً. إذ يتجلّى فيه الشرّ وقد تلفع بطيلسان الدّين، وكأنّه عقاب إلهي له منطق ميتافيزيقي ينزل بالأخيار ويتجنّب الأشرار. فرجال الدّين القشتاليون يبدون في النّص وكأنّهم رسل الشيطان رغم تحدّثهم بلسان الرّب: فهم يوقعون بأبطال الرواية أشدّ العقاب برغم براءة هؤلاء من كله خطإٍ إلاّ رغبتهم في الحياة بحسب عقيدتهم المختلفة. ويبلغ هذا الشر المتلفع بطيلسان الدين ذروته في محاكمة سليمة في نهاية النّص، حيث يكتسب المنطق بعداً شيطانياً لعيناً يلوي الحقائق ويتذرّع بالخرافات، ويجسّد سطوة الجهل وهي تفتك بالمعرفة وتطيح بالعقل باسم «الدين»، أو باسم دين لا علاقة له بما في الدين من طهر وروحانية. ويتجلّى هذا أيضاً في موقف آخر اندفعت فيه مريمة إلى تمثال المسيح في الكنيسة وهي تتمتم: ﴿**والسلام عليّ يوم ولدت ويوم أموت ويوم أبعث حيّاً. ذلك عيسى بن مريم قول الحق الذي فيه يمترون**﴾ (ص ٢٠١) في فعل يائس من أفعال التشبّث بالهويّة وبالقيمة الحقيقية للدّين التي تشهد تجليّات انتهاكها. وهو مشهد ذكّرني بأطياف من مشهد عودة المسيح إلى رئيس محاكم التفتيش وإنكاره له في رائعة ديستويفسكي **الأخوة كرامازوف**. فنحن هنا في عالم يتنكّر فيه الدّين للإله، ويمارس سطوته باسم الشيطان، وإلاّ لما ازدهرت بممارساته مملكة الشرّ والدمار. لكن ثمّة شراً آخر هو الشر الذي ينطوي عليه الفعل

الإنساني مهما كانت طيبة القصد فيه. وهذا ما ستقدم لنا بقية روايات الثلاثية عدداً من تجلياته.

(٢) «مريمة» ألق المجالدة وبنية التلاشي والأفول

إذا كانت **غرناطة** هي رواية المرأة المستباحة واللّغة المستباحة والمدينة المنتهكة، فإن **مريمة** هي رواية المرأة المجالدة التي تريد أن تقيم عماد عالم يتعرّض باستمرار للضربات القاصمة، وأن تقاوم به عوادي التردّي والدمار. وإذا كانت رضوى عاشور قد منحت روايتها الأولى اسم مدينة غرناطة لتبرز البعد المكاني والجغرافي للعمل، فإنّها تمنح الرواية الثانية في هذه الثلاثية الروائية الجميلة اسم امرأة لتؤكّد البعدين الإنساني والنسائي فيه. بل تختار أن تمنحها اسماً وثيق الصلة باسم السيّدة مريم العذراء أمّ المسيح، الذي تُرتكب باسمه كلّ المعاصي في النّص. فضلاً عن أنّ العذراء توشك أن تكون التجلّي الأنثوي للمسيح في عالم هذه الرواية الواقع في قبضة الشرّ والدمار، والذي تخلّى بشكل أو بآخر عن جوهر دعوة المسيح المترعة بالتسامح وحبّ الإنسان. فالرواية الثانية تطرح مريمة/المرأة كمرتكز للعمل بالصورة التي طرحت بها الرواية الأولى أبا جعفر/ الرجل محوراً لعالمها الإنساني وجذراً لكلّ شخصياته. ولهذا تبدأ هذه الرواية بحلم مريمة كما بدأت **غرناطة** برؤيا أبي جعفر. وحلم مريمة أكثر تعقيداً ورمزية من رؤيا أبي جعفر، لأنها ترى فيه قمراً نحاسياً يطلّ على جبل وعلى وعل ذي قرون شجرية ساكن لا يريم.

وإذا كانت رؤيا أبي جعفر مسكونة بالهوان والدمار، فإن حلم مريمة - كما تفسّره لها أم يوسف - ينطوي على رؤيا مقلوبة، وإن فسرته لها المرأة بأنّه يشارك بانكشاف الغمّة وعودة الغائبين وانتهاء زمن المهانة والألم. ويكشف لنا هذا التأويل عن مدى تشوف الناس، والنسوة خاصة، إلى أمل يتعلّقون بأهدابه في زمن اشتداد الأزمة. غير أنّ «حسن» يعتبر البشارة ضرباً من التنجيم وأضغاث الأحلام، فيزرع في ساحتها الشك الذي سيحكم مصيرها في النهاية. ولكن سحرها يشيع، فتعتصم مريمة بحلمها، لأنّها لم تفقد الأمل بعودة الغائبين ولمّ الشمل: عودة بناتها الأربع اللواتي هاجرن مع أسرهن إلى فاس، وعودة البنت الخامسة من بالنسية، وتمتعها برؤية الأحفاد الذين حرمتها منهم الأيام، وأهمّ من ذلك كلّه: عودة الولد الشارد في الجبال والذي يعمل من أجل طلوع فجر جديد. هذا الحلم بعودة الغائبين هو في الواقع حلم بعودة الزمن إلى الوراء، وبإزاحة آليات السقوط والموت والدمار. ولهذا ينفث الحلم في مريمة حياة جديدة، يعيد لها حيويتها المفقودة ونضارتها.

وكما تحكم رؤيا أبي جعفر الرواية الأولى من البداية إلى النهاية في تساوق ترادي، تتردّد في أرجاء **مريمة** صور متتابعة تؤكّد جمعية الحلم وتشوف النساء إليه، ثم تأتي بعدها صور مناقضة لما يطرحه الحلم من تفاؤل. فما إن يجيء الفصل السابع من الرواية حتى تطالعها - في الواقع المضاد هذه المرّة، لا في الحلم - صورةُ هذا الوعل الواعد بالبشارة وقد حاصرته رماح الصيّادين المشرعة وكلابهم السلوقية اللاهثة، وهو ينزف دمه قبل السقوط. ويرافق ظهور الوعل في هذا الواقع المضاد للحلم دخول مريمة لأوّل مرّة إلى دار من دور القشتاليين، ويطلّ عليها منها، وهي دار الدون پدرو والدونيا بلانكا. فالمكان الذي تهتم به الرواية هو المكان العربي الذي يضيق من حوله الحصار في حي البيازين الشعبي العربي، ولذلك فهي قلّما تأخذ قارئها إلى المكان المضاد، أو تقدّم لنا أيّاً من الشخصيات القشتالية المضادة إلاّ بشكل ثانوي. وعندما تفعل ذلك فإنّها تفتح بوابة الموت: موت الحلم وموت مريمة الوشيك حينما يتبدّد الحلم دونما تحقّق. ذلك أنّ الرواية الثانية في هذه **الثلاثية** هي رواية موت مريمة الظالم بقدر ما كانت الرواية الأولى رواية موت سليمة الظالم أيضاً. فلموت النّساء في الرواية النسائية وقع أقسى من وقع موت الرجال فيها، لأنّهن مدار العالم الروائي ومقياسُ الحياة فيه.

وكما كان موت سليمة قاسياً وسط نيران المحرقة، فإن موت مريمة في العراء بعيداً عن بيتها ومدينتها تحت وقع لطمة الترحيل العمدي القاسية لا يقلّ عنه قسوة وفظاعة. فهو موت كلّ التواريخ التي ارتبطت بها والتي تحرص الرواية على أن تتذاكرها في مناجاة مريمة لذاتها واستعادتها لتواريخها القديمة. فقد ولدت مريمة بنت إبراهيم منشد سيرة الرسول وصحابته «يوم كان القشتاليون على أبواب غرناطة يحكمون الطوق عليها، والنّاس جوعى والزاد شحيح، ولكن أبي كان رجلاً صالحاً، فلم يقل: هذه الوليدة تحمل لي نحساً. ضمّني وأنشأني في ظلّه الضافي. ولما دخلت دار أبي جعفر فرض القشتاليون على العباد تغيير دينهم، فلم تقل أم جعفر: دخلت علينا العروس والمصائب في أذيالها... فلماذا تلوح لي بنصرة في المنام أتعلّق بها ثم تسقطه فأعيش بدلاً من الحسرة الواحدة حسرتين؟.. قل لي لماذا تمنح خصومنا فرحة الزهو بالانتصار؟ هل هجرتني؟ هل هجرتنا؟» (ص ٩٩). في هذه المناجاة الطويلة تطرح الرواية مريمة معادلاً لتواريخ المأساة وتوقّت حياتها بها. وتمهّد بتذاكر كلّ هذه التواريخ لموتها القاسي طريدة فردوسها الذي أنفقت عمرها في الذود عنه بقدر من السذاجة في كثير من الأحيان ولكن بإخلاص لا شكّ فيه. وربما كانت سذاجة مريمة في اختراع الحيل التي تدافع بها عن ذويها، وخاصة حيلة إقناع معلّم المدرسة بمسألة ختان الأولاد، بنت تكوينها في قبضة السقوط واغتراب الذات تحت مطارق زعزعة الهوية وتشويهها. لكن مريمة الرواية الثانية في **الثلاثية** أكثر حنكة - فقد دربتها الأيام - ومن هنا فإنّها لا تلجأ لحيلها الطفلية الساذجة عندما تريد الدونيا بلانكا أن تحيلها إلى خادمة، وإنّما تواجه الموقف بحكمة تنقذ بها كرامتها ولا تهدّد أمن أسرتها الذي يحرص عليه زوجها كلّ الحرص.

لكنّ الرواية الثانية في **ثلاثية** رضوى عاشور لا تقتصر على الموت: موت الأمل وموت المرأة الفادح، ولكنّها تجسّد أيضاً صور المجالدة في وجه عسف الاحتلال، ومدى قدرة المظلوم على الاحتفاظ بكبريائه وثقافته أمام عوادي التردّي وحصار الزمن الرديء. وهي تبلور في الوقت نفسه آليات التشويه وقد بدأت حركيتها في العمل ممثّلة في خوسيه بن عامر، عندما تدلف رؤى العدوّ إلى داخل قطاعات من الذات، فتحيلها ذاتاً محتلة. فالرواية لا تنسى أنّ ظروف الاحتلال واقتلاع الهوية تترك قروحها في النفس، فتحيل من يستسلمون لها إلى جوارح كاسرة، خانعة أمام المحتل، ولكنّها شرسة ومتوحشة في مواجهة أهلها الذين تدرك أنّهم يحتقرونها في داخلهم. وكلّما ازداد يقينها باحتقارهم لها وكراهيتهم إيّاها، هبّت نزعاتها الدفاعية لتذود عن نفسها بالتمادي في الشرّ. وفي موازاة هذا الجانب السلبي تأخذنا الرواية إلى الجبال التي فرّ إليها هشام بن حسن حفيد أبي جعفر ليقاوم الغزاة وينتقم منهم. وتقدّم لنا رؤى المقاتلين الذين انكسروا، ويصف روبرتو - الذي لا نعرف إن كان من رفاق هشام أم لا، ففي الرواية فجوات سردية كثيرة - تلك المشكلة بإيجاز وفصاحة: «المشكلة أنّ قادتنا كانوا أصغر منّا. كنا أكبر وأعفى وأقدر، ولكنّهم كانوا القادة،

انكسروا فانكسرنا» (ص ١٣١). كما أنّها تقدّم لنا إرهاصات **الرحيل** بالترحيل القسري بعيداً عن أفق غرناطة عقب ثورة البشرات الثانية. وتقدّم معه شخصية علي حفيد أحفاد أبي جعفر: فهو ابن هشام بن حسن وعائشة بنت سليمة وسعد، وستحكي لنا الرواية الثالثة بقية قصّته.

فإذا كانت الرواية الثانية هي رواية موت مريمة، فإنها رواية تأسيس علي، وتأسيس ما جرى للجيل التالي من خلاله ومن خلال مجموعة رفاقه ومجايليه: فيدريكو بن فضّة التي استعبدها الإسبان ولكن ظلّ فيها شيء من روحها الطيّبة الطليقة؛ وخوسيه بن إناندو بن عامر الذي يمثّل سراة العرب الذين أيقنوا أنّ خلاصهم لا يتحقّق إلاّ بالتماهي إلى أقصى حد مع عدوّهم؛ وأنطونيو القشتالي الذي يريد إقامة علاقة إنسانية مع رفاقه ولكن آليات التفرقة العرقية تمنعه؛ وغيرهم. ويكتسب تأسيس علي أهميته من خلال رؤيته كما يتبدّى على مرايا تأسيس الرواية السابقة لأحفاد أبي جعفر المباشرين وأسرته الكبيرة: من حسن وسليمة إلى سعد ونعيم. فإذا كان هذا الجيل الأوّل هو الذي عاش السقوط وجالد لرفضه، فإنّ جيل علي هو ابن آليات السقوط بعدما أصبحت واقعاً مبهظاً لا أمل في الانعتاق منه. لذلك تبدأ **مريمة** بعد فجوة من نهاية **غرناطة**، في النصف الثاني من خمسينات القرن السادس عشر تقريباً. وينبئنا عن ذلك زمنُ عودة نعيم وقد تجاوز السبعين. فإذا كان نعيم قد شاهد وهو في الرابعة عشرة من عمره مشهد حرق الكتب الأوّل عام ١٤٩٩، فهذا يعني أنّه قد وُلِدَ حوالي عام ١٤٨٥، وعاد بعد أن تجاوز السبعين إلى غرناطة من جديد في أواخر الخمسينات. إذن **فمريمة** تبدأ بعد ثلاثين عاماً تقريباً من حرق سليمة، كبرت فيها وليدتها الطفلة عائشة وتزوجت هشاماً وأنجبت علياً وماتت لتترك الطفل في رعاية جدّيه لأبيه: حسن ومريمة بعدما أحرقت جدّته لأمّه، وتبدّد سعد في المنافي.

ويعود نعيم في بدايات الرواية ليلتقي بعلي الطفل، ولتقيم المفارقة بينهما أواصر الاستمرار والقطيعة بين الجيلين معاً. إذْ تكشف لنا الرواية عقب عودة نعيم وخروجه مع الصبي علي إلى المدينة كيف تتواصل ذاكرة المكان في الإنسان. وهكذا يسرد عليّ لنعيم ذاكرة الأماكن الحديثة، فيخبره عن الكنيسة الجديدة ودير الراهبات والسجن - أدوات إحكام سيطرة الآخر التي حفرت نفسها في تضاريس المكان أثناء غيابه. ولكن نعيماً سرعان ما ينهض بالدور حين يدلفان إلى الأماكن القديمة ويتجاوزان الكاتدرائية إلى شارع السقاطين فيعرّف علياً على سوق الحرير والعطّارين والصنادقية وسوق الجلود. وإذا كان هذا المشهد القصير يكشف عن تواصل ذاكرة المدينة في ناسها، فإنّه يطرح القديم الذي لم تنله عوادي التغيير والتشويه في مواجهة الجديد الذي يتجلّى في أدوات إحكام السيطرة الأيديولوجية والقمعية كالكنيسة والسجن. وتحرص الرواية في هذا المجال على أن تجعل علياً ابناً طبيعياً لحسن الذي سلّم وهادن وحاول أن يعيش مع الواقع الجديد بأقلّ قدر ممكن من الخسائر؛ إذْ فرض حسن على هشام والد علي العضوي الغيابَ حيّاً حين اختار هشام طريق المقاومة وانضم إلى ثوّار الجبل؛ فقد أخبر الطفلَ أنّ أباه قد مات، وربّاه بعيداً عن أفكار التمرّد والثورة علّه يتكيّف مع الواقع الجديد.

ولأنّ الرواية حريصة على أن تؤكّد أنّ الطوفان لا يفرق بين المتمرّد من جهة والمساوم والمسالم من جهة أخرى، حتى إذا جرف الطوفان الجميع... فإنها تأخذنا في تلك الرحلة الشيّقة مع علي، ابن المسالمين الطبيعي، الذي لم يجد مناصاً من التمرّد في نهاية المطاف. كما تطرحها في مواجهة رحلة نعيم المحبطة التي عاد منها بعدما قتل الإسبان زوجته الهندية «مايا» في أمريكا الجنوبية وطفله الذي لم يعرف إن كان هلالاً أم بدراً أم قمراً، لأنّ هذه الأسماء الثلاثة كانت هي الأسماء المرشّحة للوليد المرتقب، أو كانت هي أسماء الأطفال الثلاثة الذين حلم بإنجابهم من «مايا» التي يبدو أنّه هام بها منذ أن سَبَت الهندية الصغيرة التي ضاعت منه في موكب كولومبوس قلبَهُ في بدايات الرواية الأولى. وعندما يعود نعيم نعرف أنّ التجربة قد وشمت نفسها في أغوار روحه، وأنّه لم يخلع عن نفسه رداء الهنود رغم استحالته أسمالاً بالية. وكيف يمكن أن يخلع التجربة عن روحه وهي ليست تجربة أهل «مايا» بل تجربته وتجربة البيازين! يعود نعيم إلى غرناطة أخرى غير تلك التي غادرها قبل سنوات... فقد شُيِّدَت القصور على ضفّ حدرّة، وملأت الكنائس أنحاء غرناطة. وسوفَ يوازي هذا التغير تغيّراً آخر حينما يضطر علي للغياب عن غرناطة بعد قرار الترحيل الإجباري، وحين يعود بعد خمس سنوات تكون المدينة غير تلك التي عرفها في ذاكرته (ص ١٢١).

ومع ذلك فلايزال في المدينة شيء من روحها القديمة. فحتى حسن الذي هادن لا يستطيع الخروج من جلده أو من ثقافته. وحين تسافر الأسرة إلى عين الدمع، يفضي حسن بسرّ الدار لحفيده، فيدلّه على سراديبها ويسلّمه مفاتيح صناديقها، ويطلعه على كنوزها المذخورة. والسرداب، كالصندوق في الرواية السابقة، رمز بنية الحكاية الشعبية العربية التي تنفتح فيها السراديب والصناديق عن الأسرار وتنغلق عليها معاً. وكما ينفتح الصندوق عن الأسرار ينفتح السرداب عن الأرائك والخزائن المملوءة بالكتب، ويخبر حسن حفيده علياً بحكاية الكتب وتاريخها وكأنّه ينقل إليه ميراثه من المسؤولية عنها، ومن المسؤولية عن تراثه معها. فالصندوق الذي كانت تختبئ فيه سليمة هو نفسه الذي اعتاد عليٌ أن يختبئ فيه وهو يلعب مع جدّته مريمة، وهو الذي سيدفن فيه كتبَ الأسرة في باحة الدار قبل الرّحيل النهائي في آخر هذه الرواية. وهو فضلاً عن هذا كلّه صناديقيّ تعلّم الحرفة وبرع فيها وسيلعب الصندوق دوراً مماثلاً في الرواية الثالثة، كلّما أخذت غرناطة الواقع تنأى عن غرناطة الماضي والذكريات.

وإذا كانت **مريمة** هي رواية موت آخر مَنْ شاهدوا شيئاً من غرناطة العرب بموت حسن ونعيم اللذين كانا صبيين يافعين حينما هلّ القشتاليون على المدينة، فإنها أيضاً رواية آخر مَنْ تبقى من آل جعفر من الجيل الذي ولد في الأسْر، بعد تبدّد اللغة وضياع الأهل. وهي رواية تصوّر كيف كان قدر علي - ممثّل هذا الجيل فيها - أن يحافظ على اللّغة العربية، وكيف تحولت اللّغة المهجورة إلى شفرة سرية لها قوّة السحر: تفتّح له الأبواب الموصدة، وتقيم أواصر القربى بينه وبين من انحدروا مثله من أصول عربية. وهي أيضاً رواية المقاومة المحاصرة اليائسة التي لا أمل لأصحابها في عون من أخوة أو سند من أنصار. فما إن يولد أمل مع ثورة البشرات الثانية التي اندلعت ومريمة في الثمانين من العمر، حتى يخبو ويتبدّد، ويُفتح الباب أمام تفتيش البيوت العشوائي وسرقة الجنود القشتاليين لكلّ ما تقع أيديهم عليه، قبل أن تأتي قرارات الطرد والترحيل الجماعي. لكنّها في الوقت نفسه رواية جمع الخيوط التي ضاعت حول مصير بنات مريمة وأحفادها وحول دورهم في المقاومة وردّ العار عن الوطن. وهي أيضاً روا ية فضة أم فيدريكو الطيّبة التي كانت علاقتها بعلي إحدى لحظات هذه الرواية البالغة الصدق والعمق والدلالة. ولكنّها أيضاً رواية الأسئلة العديدة عمّا جرى لهشام، وما حدث لشقيقته التي بقيت في بالنسية، وغير ذلك من الأسئلة التي لا تجيب عليها الرواية. فإحدى سمات هذه

الرواية، ربما بسبب انتهاجها لبنية التلاشي والذبول، هي امتلاؤها بالفجوات، وكأنّها تسعى إلى أن تجعل الشكل الروائي مرادفاً لواقع لم يعد للأحداث فيه أيّ منطق أو اتّساق. أو كأنّها تطرح الفجوة ذاتها، الفجوة التاريخية والفجوة المعرفية، باعتبارها إحدى تجليّات هذا الواقع الأليم. ولا أريد في نهاية هذه الدراسة أن أوحي بأنّ رضوى عاشور تنسى شخصياتها، أو لا تعبأ كثيراً ببنية التتابع في نصّها؛ فثمّة منطق للتتابع ولكنّه منطق مثقل بالانقطاعات. وهذا ما سوف نتناوله في الفصل التالي عند دراسة الرواية الثالثة والأخيرة من هذه **الثلاثية** الروائية.

(٣) الرحيل: دراما الاقتلاع وبنية الفجوات السردية

إذا كانت **ثلاثية** رضوى عاشور قد بدأت بالمكان (غرناطة) في رواية المدينة المنتهكة واللّغة المستباحة، ثم انتقلت إلى الإنسان (مريمة) لتقدّم عبرها رواية المرأة المجالدة التي تريد أن تقيم عماد عالم يتعرّض باستمرار للضربات القاصمة وأن تقاوم به عوادي التردي والدمار، فإنّها تصل في روايتها الثالثة والأخيرة **الرحيل** إلى الفعل الذي تتجسّد به دراما الاقتلاع والتشتّت والضياع. فالرحيل هو الفعل الوحيد المتاح أمام المهزوم، بالرغم من التشبّث المستميت بالأرض والأمل، وهو في الوقت نفسه ذروة مأساته. ويرافق التحوّلَ من المكان إلى الإنسان ثم إلى الفعل، تحوّل مماثل في بنية العمل نفسه، حيث يقلّ حجم الروايات ويتقلّص عالمها بالتدريج. ذلك أنّ التحوّل من المكان الواسع سعةَ العالم، إلى الإنسان الذي يستطيع أن يسع المكان ولكنّه يظلّ أقلّ منه لأنّه لا يوجد إلاّ فيه، ثم إلى الفعل المحدّد والمحدود... إنّما هو تحوّل من السعة إلى الضيق.

ولأنّ عالم هذه الثلاثية مسكون بالسقوط ومحكوم عليه بالتلاشي، فإنّنا نجد الرواية الثانية **مريمة** لا تزيد من حيث الطول عن نصف الرواية الأولى. وليست المسألة مجرّد تناقص في عدد الصفحات من ٣١٢ صفحة في **غرناطة** إلى ١٥٤ صفحة في **مريمة**، ثم تقلّ صفحات الرواية الثالثة **الرحيل** إلى ١٠٢ صفحة لتصبح ثلثي الرواية السابقة عليها. بل إنّ هذا التناقص يشمل سعة العالم وتعدّد الشخصيات، لأنّ المعمار الروائي يطمح إلى أن تعكس بنيته ذاتها عمليةَ التقلّص المستمرّة في العالم تحت وقع ضربات القشتاليين المتتابعة، فتقصر الرواية وتتقلّص رقعة العالم كلّما تقدّمنا في الزمن. ولكن القصر يرافقه ازدياد التوتّر الداخلي.

فبعد أن كانت الرواية الأولى عامرة بأحفاد أبي جعفر الحقيقيين والرمزيين، من انحدر من صلبه ومن انحدر من دكّانه، وبعد أن كان هؤلاء الأحفاد يتزاوجون ويتناسلون ويزدادون عدداً بأواصر القربى والمصاهرة والإنجاب... فإنّ الرواية الثانية قد اقتصرت على حفيد واحد فعْليّ هو حسن، وآخر رمزي هو نعيم، ولم تقدّم لنا من أبناء الأحفاد أحداً، باستثناء هاشم المطرود الذي هلّ طيفه الرقيق على أفق الرواية مرّتين، فأودع ابنه علياً حفنة من المال، وخلف لمريمة فرحة مجهضة ودمعاً هتوناً. واقتصر أحفاد الأحفاد فيها على علي الذي نشأ يتيماً «مقطوعاً من شجرة» لم يبق منها إلاّ جذوعها الناضبة في صورة الجد والجدّة. ولا تنتهي الرواية الثانية إلاّ بعد موت الأحفاد جميعاً: حسن ونعيم ومريمة، وضياع أبنائهم بالرحيل أو التشريد، فلا يبقى من هذه الأسرة إلاّ علي الذي تدور حوله الرواية الثالثة؛ ولكنّها تتعمّد أن تجهض أيّ محاولة له للزواج أو الإنجاب، ليتأكّد خطّ التلاشي والأفول في **الثلاثية** كلّها. فنحن هنا بإزاء بنية تقلّص على صعيد الحجم تحذف النصف في المرّة الأولى ثم تحذف الثلث في المرّة الثانية.

وهي أيضاً بنية تقلّص على صعيد عدد الشخصيات؛ ذلك أنّ الثلاثية الروائية من نوع رواية الأجيال التي تنتمي إليها تجنيسياً **ثلاثيةُ** رضوى عاشور ينحو فيها عدد الشخصيات عادة للزيادة كما هو الحال في **ثلاثية** نجيب محفوظ، ولكن العكس يحدث في **ثلاثية** عاشور... وهذا أمرٌ مقصود، فكأنّ الرواية تقول لنا من خلال تقلّص حجم النّص المتسارع أنّ هذا هو ما جرى لعرب الأندلس حين حُذف نصفهم ثم حذف ثلث النصف الباقي، وذاب من تبقّى بعد الرحيل.

وبالرغم من تناقص حجم الروايات فإن الفترة الزمنية التي تغطّيها كلّ منها تظلّ ثابتة نسبياً. إذ تغطّي الرواية الأولى أحداث خمسة وثلاثين عاماً، بينما تغطّي كلّ من الثانية والثالثة أحداث ما يقرب من ثلاثين عاماً. وهذا أيضاً أمر ضروري لإظهار مدى حدّة التقلّص في رقعة العالم وعدد الشخصيات. وعلى العكس من الروايتين السابقتين لا تبدأ **الرحيل** بحلم أو رؤيا، وإنّما بسؤال أقرب إلى الضراعة والمناجاة: «يا الله! حجابك رغم هذه السماء الصافية كثيف. توجتني بتاج العقل، وأبقيتني طالباً فقيراً يعجزه المسطور في الكتاب. هل أودعت يا رب القلب جواب السؤال؟ وكيف لي أن أشق صدري، وأغسل قلبي من كلّ شائبة فيصفو كما المرآة وينجلي، فأشاهد فيه معنى الحكاية والهدف؟» (ص ١٥٧). وتردّنا استعارة المرآة في هذا السؤال إلى المرآة التي عثر عليها عليّ الطفل في قاع البئر التي دلّ إليها للبحث عن الكنوز المخبوءة في الدور المهجورة. ففي هذه الدور لم يجد علي والصبية الذين ذهبوا للتفتيش معه عن الكنوز المتروكة إلاّ صندوقاً محطّماً (ص ٤٣) ومرآةً في قاع البئر ترد له صورته في نوع من النبوءة القاسية بترجيع أطياف الخراب.

لكن السؤال عن معنى الحكاية وهدفها، وعن صفاء الرؤية وجلائها، هو الجدير بافتتاح الرواية الثالثة في هذه **الثلاثية**. فلم يعد ثمّة وقت للحلم بعدما تسارع إيقاع الحدث، وتلاحقت وقائعه بشكل لاهث. بل إنّ بداية هذه الرواية الثالثة تتعمّد تذكير قارئها بالحلم ونقضها له في آن، وذلك من خلال ربطها الحلم بالتناقضات وإنكارها له. فالبداية تشير إلى منام رآه بطلها علي عندما غفا تحت جذع النخله، ولكنه نسيه، أو أنسيه عن عمد من البنية الروائية التي ترهف وعي قارئها بالمفارقة بين البدايات الثلاث. فلا يذكر منه علي إلاّ أنّه حلم تجمّعت فيه الأضداد، ضحك فيه وبكى ثم صحا وعلى شفتيه كلمات: «يا طالباً لطريق السر تقصده إرجع وراءك فيك السرّ والسنن» (ص ١٥٧). وهي كلمات توشك بصياغتها الشعرية الإيقاعية أن تقدّم له مفتاح الجواب على سؤال البداية الملحاح. فالمعنى والهدف الذي يبحث علي عنهما لا يكشفان عن نفسهما إلاّ بالعودة إلى الوراء. لهذا كانت هذه العودة التي تقارن بين الروايات الثلاث وتربط بينها ضرورية لأيّ تأويل للرواية الثالثة، أو فهم لما تقدّمه لمسار الأحداث في **الثلاثية**. بل إن **الثلاثية** نفسها في هذا المجال ليست إلاّ نوعاً من العودة إلى الوراء من أجل فهم ما يدور في الواقع العربي الرديء بعد أن عرّت سوآته حربُ الخليج البشعة. فهل استطاع علي أن يرجع وراءه وأن يكتشف في نفسه السر والسنن؟

للإجابة على هذا السؤال المهم لا بدّ من تأمّل مسار الأحداث في الرواية والتعرّف على مدى إسهامها في ردّ عليّ إلى الوراء. إذ تبدأ الرواية بعد هذا الاستهلال التساؤلي الدال من قرب نهايتها عام ١٦٠٩ بعلي وهو يسترجع وصوله الأوّل إلى قرية الجعفرية بتربتها الغرناطية الحمراء قبل سبعة وعشرين عاماً، أي في عام ١٥٨٢ وهو العام التالي لنهاية **مريمة**. وهذه البداية الاسترجاعية

هي التي تجعل البنية الروائية نفسها نوعاً من العودة للوراء في **الرحيل** حيث قادته قدماه والصبية الذين يلعبون في الساحة إلى بيت عمر الشاطبي. كان هدف علي هو العثور على عمّته الباقية وزوجها عبد العزيز الطاهر بعد أن عرف أنّهما انتقلا من بالنسية للحياة في هذه القرية الجبلية، ولكن الشيخ يخبره أنّهما انتقلا إلى فاس منذ سنتين. إذن لم يبق من آل جعفر في الأندلس إلاّ هو. ومن كلمات عمر الشاطبي تتجمّع أمشاج حكاية آل الطاهر الذين تزوّجوا عمّاته الخمس. فيعرف أنّ عمّاته الأربع وأزواجهن قد تركوا بالنسية عام ١٥٢٦، أي قبل حرق سليمة بعام. ومع هذا لم تعرف الأسرة في البيازين هذه الحقيقة إلاّ بعد سنوات طوال. وهذه الفجوة بين الحدث ومعرفة من يهمّهم أمره به هي أيضاً من تجليّات الموت والدمار في **ثلاثية** رضوى عاشور. فتقطيع أواصر القربى يأخذ أكثر من شكل مراوغ في زمن السقوط والهزيمة، حيث يحال بين البشر وبين تواريخهم الشخصية بالشراسة نفسها التي يحال بها بينهم وبين تواريخهم القومية.

وإذا كانت محاولة علي البحث عن تواريخ أسرته القديمة هي التي منحت تلك البنية الاستعادية توافقها مع حركة استرجاع التواريخ المقتطعة، فإن وصوله بعد فوات الأوان، وبعد أن تسبقه إجراءات العدوّ في استئصال ما بقي له من جذور في المكان، يرهص بعبث المحاولة. ناهيك عن أن انتقال علي من المدينة الكبيرة العامرة غرناطة إلى القرية الجبلية الصغيرة يكشف لنا هو الآخر أنّ حركة الواقع تعاند إرادة البشر في التغلّب على الزمن الرديء، وأنّ هذه النقلة نفسها تجسيد للانحدار المحسوب في ذمّة التاريخ. فالتاريخ لا يرحم من يتحركون بعد فوات الأوان، ولا من تنسرب الأحداث من بين أيديهم دون التمكّن من السيطرة عليها. لكن علياً لم يأل جهداً في القبض على زمام أحداث عاتية ومراوغة. والرواية لا تدينه، ولكنها تكشف عن مأساته، وعن تناقض أفعاله مع غاياته، وقد حكمت عليه تصاريف التواريخ بالمعاناة وبدفع ثمن جرائم من باعوا ومن خانوا. فالواقع الشائه لا بدّ وأن يترك بصماته على كلّ من يعيشونه، وقد كشفت لنا الرواية الثانية كيف تشوّه من استسلم، وها هي الرواية الثالثة تؤكد لنا أنّ زمن التشوّه الرديء لا يفلت من قبضته المدمّرة أكثرُ المقاومين رفضاً لآلياته الشائهة. وكأنّ النص يريد أن يكشف لقارئه العربي في زمن ما بعد حرب الخليج البشعة مدى فداحة الثمن الذي تدفعه أجيال متعاقبة عندما يخون الساسة أوطانهم، وعندما يسلمون بلادهم، ويسالمون أعداءهم ويساومون على حقوق الأجيال التالية في الحياة الكريمة. ويبقى علي في الجعفرية التي أنكر نمط الحياة فيها في البداية، ويبقي في الأجيال الغضة شيئاً من ثقافتهم المضطهدة ويورثهم معها ألم اللغة المستباحة والأمّة المهدرة عندما يطلب منه الشيخ الشاطبي أن يعلّم الصغار العربية.

وتجيء صبية جميلة ذات يوم لتأخذ أخاها الذي يدرس عليه فيهيم بها علي، ولكنه لا يستطيع أن يستجمع شجاعته ليطلبها لنفسه. جمع ما يريد من معلومات عنها وعن أهلها «بني تهامة» من عيد الحلاق، وكلّما اقتربت به المعلومات من بغيته ابتعدت به عنها في الوقت نفسه. فلكوثر، وهذا اسمها، شقيقة توأم تدعى سلسبيل قيل إنها أغرمت بشاب من عائلة موسى التي تقوم بينها وبين بني تهامة ثارات قديمة وعداوات متجدّدة. فتأخذ الأسرة ابنتها في رحلة غامضة من رحلات غسل العار المعروفة تعود بعدها دونها ولا تقيم لها مأتماً. وتحكي الإشاعات التي ينقلها له عيد الحلاق بتكتّم شديد أنّ أسرتها قتلتها، أو أنّها كانت حبلى والله أعلم. ويؤخر هذا كلّه اتخاذ علي القرار بشأن كوثر. لكنّ الأحداث لا تنتظر من لا يقتنصون فرصهم. فما إن يجيء موعد زيارة رجال ديوان التفتيش الدورية للقرية حتى تندفع كوثر إليهم وتشكو لهم أباها متّهمة إيّاه بقتل أختها. ويحاول علي إنقاذها من أيدي رجال الديون دون جدوى. فقد سبق السيف العذل، ويأخذ رجال الديوان الأب ويهرب الأخ الأكبر ولا يعرف علي لفترة طويلة ما جرى لكوثر حتى يعثر عليها في سوق بالنسية تبيع السمك، وترفض عرضه بالزواج منها، ثم تتزوّج من نصراني وتتجنب منه.

وتحتل قصة كوثر، وقصّة البغي نجاة – التي تعد تنويعاً آخر مهماً عليها في هذه الرواية الثالثة – مكاناً بارزاً في النصّ. ذلك لأنّ القصّتين تقدّمان لنا ما يمكن أن ندعوه بالمرأة المشوّشة أو المرأة الضحية في مقابل المرأة المثقّفة الواعية «سليمة» في الرواية الأولى، والمرأة المقاومة المجالدة «مريمة» في الرواية الثانية. فكلّ من كوثر ونجاة وجهان لحالة واحدة هي حالة الإحباط والخلل والتشوّه التي انتابت الواقع فاصطرعت في ساحته منظومتان للقيم ورؤيتان متناقضتان للنفس والعالم. ودائماً ما تنعكس هذه الحالة على النساء بشكل واضح، خاصة ونحن بإزاء رؤية امرأة للعالم. فإذا كانت كوثر ضحية صدمة قتل اختها التوأم، أي اجتثاث جزء عضوي منها عبر توأمها وشبيهتها سلسبيل، في عالم مغلق يعيش بعقلية التكتّم والحصار، فإنّ نجاة هي الأخرى ضحية خديعة عاطفية مماثلة. فقتل سلسبيل الذي جرى في عالم يتّسم بالتوتّر القيمي الناجم عن احتدام الصراع بين رؤى المهزوم وتقاليده وبين رؤى المنتصر السائدة وقيمه المغايرة، مالبث أن عصف بكوثر في عالم مزعزع، أطاحت بعقلها فيه صدمة هذه الخديعة المباغتة التي تتذرّع بغسل العار والحفاظ على نيران ثارات قديمة. أما نجاة فيبدو أنّها وقعت في شراك محتال استسهل خداع بنات العرب والإيقاع بهن في شراك المباغي التي انتشرت في المدن. وتطرح تساؤلاتها الملحّة عن الله وحيرتها أمام هذا الشرك الذي أحكم حلقته حولها، وتشبّثها بعلي الغرناطي الذي شكّل لها نوعاً من طوق النجاة، عدداً من تساؤلات الإنسان البسيط في واقع مختل، يبدو له فيه فكأنّ الله تخلّى عن المؤمنين وحالف الطغاة.

وتتجمّع خيوط المأساة بأناة في الرواية الثالثة والأخيرة من هذه **الثلاثية**، ولكنّها تقود جميعاً صوب الرحيل النهائي الذي يفلت علي الغرناطي، حفيد أحفاد أبي جعفر، منه في النهاية، ليؤكد أنّ الدّم العربي باق في الأندلس لا يريم. ولكن انبتات جذوره، وعقمه الذي لم تفلح معه فيه أيّ محاولة للزواج والإنجاب، يومئان إلى أنّ هذا الدم الذي بقي، قد ظلّ عقيماً، وأنّ فداحة المأساة تردّنا إلى بدايتها الدامية، حيث لم يعد بالإمكان إعادة عقارب الساعة إلى ما قبل زمن الهزيمة. فهل هي نبوءة متشائمة في زمن عربي لم يعد فيه أمل في التفاؤل؟ سؤال تتركه هذه القراءة بين يدي القارئ وتأمل أن يعود معه للرواية وأن يفكر في أسئلتها المقلقة لأنّها ليست أسئلة الماضي العربي القديم في الأندلس بقدر ما هي أسئلة الواقع العربي الرديء بعد حرب الخليج.

القاهرة – لندن

في العدد القادم: اقرأ الجزء الثاني من دراسة صبري حافظ الهامّة!

كافكا ومحاولات التجيير الصهيونية(*)

عبده عبود

تجيير الإنجازات الثقافية

تحرص الصهيونية على أن تقدّم نفسها للعالم ممثلاً شرعياً وحيداً لليهود واليهودية، لا في المجال السياسيّ وحده، بل في المجالات الأخرى أيضاً، بما في ذلك المجال الثقافي. وهي تسعى على هذا الصعيد لأن تجيّر الإنجازات الثقافية الكبرى التي أنجزتها البشرية، وذلك لصالح ما تسمّيه بـ«العبقرية اليهوديّة» أو «العقل اليهوديّ». وفي مسعاها هذا لا تفرّق الصهيونية بين مثقّف يهوديّ ذي توجّهات صهيونية، وبين مثقّف يهودي ليس له موقف معلن من الصهيونية، وثالث يرفض الفكرة الصهيونية وينأى بنفسه عنها أو يناهضها. والصيونية تقوم بتلك المساعي لأسباب جوهرية يمكن تلخيصها في الأمور الآتية:

١ - تكوين الشعور لدى اليهود بالانتماء إلى شعب عظيم أنجب عدداً كبيراً من المثقّفين العظام الذين يحقّ لليهوديّ أن يفخر بهم. وبهذا الخصوص تواصل الصهيونية تعزيز الفكرة الواسعة الانتشار القائلة بأنّ اليهود «شعب الله المختار»، شعب المفكرين والعلماء والأدباء والمبدعين. ولا نظنّ أنّ المسافة التي تفصل هذا النوع من الشعور عن المشاعر العنصرية كبيرة جداً؛ فانتماء نخبويّ كهذا يولّد لدى أصحابه تعالياً على الشعوب الأخرى وتصرّفاً انعزالياً تجاهها.

٢ - ويسعى الإعلام الصهيوني لأنْ يروّج في الرأي العامّ العالميّ صورةً مفادها أنّ اليهود شعب مبدع وناقل للحضارة بصورة لا مثيل لها بين الشعوب. ومن خلال تلك الصورة البالغة الإيجابية يستطيع ذلك الإعلامُ أن يكسب تعاطف قطاعات واسعة من الرأي العام العالميّ وإعجابها. فإثارة التعاطف مع شعب ذي إنجازات حضارية كبيرة أمر سهل، بل إن ذلك التعاطف تحصيل لحاصل. وأما التعاطف مع شعب متأخّر بليد خامل لا إنجازات حضاريّة له تستحقّ الذكر فهو أمر نادر الحصول. ولذلك فإن الإعلام الصهيونيّ يركّز على هذه المسألة أشدّ التركيز، بحيث تكوّن لدى كثير من النّاس الانطباع بأنّ اليهود قد أنجزوا معظم الأشياء في هذا العالم، وأمّا الشعوب الأخرى فقد كانت غافلة أو نائمة على امتداد التاريخ الحضاريّ للبشرية!

ولا يولي الإعلام الصهيوني كبير اهتمام لمسألة أن يكون المثقّف اليهوديّ الأصل موالياً للفكرة الصهيونيّة أو معارضاً لها. فمن المعروف مثلاً أنّ كارل ماركس قد وجّه في كتابه الشهير **حول المسألة اليهودية**[1] نقداً شديداً لليهودية كدين ولليهود كمجتمع، ناهيك عن أنّ أباه قد تخلّى عن اليهودية وأصبح مسيحيّاً كاثوليكيّاً[2]. ولكن ذلك كلّه لم يمنع الإعلام الصهيوني من أن يعدّ كارل ماركس مفكّراً يهودياً، وأن يحشره في عداد تلك القائمة الضخمة من المثقّفين الكبار الذين ينتمون إلى «العقل اليهودي» أو «العبقرية اليهوديّة»، وأن يصوّر الجذور أو الأحوال اليهودية لكارل ماركس وكأنّها المفتاح الحقيقي لفهم فكر هذا الرجل. وهذا يمكن أن يقال عن عالم النفس الكبير، مؤسس التحليل النفسي، سيغموند فرويد، الذي كان له أكبر الأثر في تطوّر الفكر البشري في هذا القرن؛ فمن المعروف أنّه لم يبد أيّ اهتمام بالصهيونية وبمشروعها السياسي الهادف لإقامة دولة يهودية في فلسطين. وحتى عندما انتصرت النازية في ألمانيا واجتاحت القسم الأكبر من أوروبا، فإنّ فرويد لم ير في المشروع الصهيوني طوق النجاة، ولم يهاجر إلى فلسطين،

(*) أرفق الكاتب هذه المقالة بالكلمات التالية «نشأت هذه المقالة على ضوء عودة بعض القوى [؟] إلى تصفية حساباتها الإيديولوجية القديمة مع هذا الأديب العالمي [كافكا]، وذلك بالزعم أنّه صهيوني». والجدير بالذكر أنّ الكاتب قد سبق أن تطرّق لبعض أفكار مقالته هذه في بحث سابق نشرته **الآداب** في العدد ٧/٨، ١٩٩٥. والمؤلف عضو الجمعية العربية للّغة الألمانية آدابها وأستاذ الأدب المقارن في كلية الآداب بجامعة حمص. (**الآداب**).

(١) تَرجم هذا الكتاب إلى العربية: الياس مرقص، بيروت (د.ت).

(٢) راجع بهذا الشأن: .. W.Blumenberg: **Karl Marx.** Roholt: Hamburg 1995

بل هاجر إلى لندن، حيث أمضى القسم الأخير من حياته[٣]. ولكنّ ذلك لم يمنع الإعلام الصهيوني من أن يضمّ فرويد إلى قائمة العباقرة اليهود الذين يتباهى بإنجازاتهم الثقافية وأن يسخّر تلك الإنجازات لخدمة أهدافه. ومن المؤسف أنّ بعض الأوساط العربية والإسلاميّة التي عادت الفكر الماركسي والتحليل النفسي الفرويديّ بسبب مصالحها الاجتماعية والسياسية قد ركّزت في إعلامها على الأصل اليهوديّ لكلّ من ماركس وفرويد، فخدمت بذلك الصهيونيّة من حيث تدري أو لا تدري.

لماذا كافكا بالذات؟

ومن الشخصيات الثقافية الكبرى التي بذلت الصهيونية جهوداً ضخمة بغرض استقطابها في أوّل الأمر، ثم بغية توظيف إنجازاتها فيما بعد: الكاتب الألماني اللّغة التشيكيّ الجنسيّة فرانز كافكا (١٨٨٣ - ١٩٢٤) الذي يعدّ من أبرز أعلام الأدب العالمي في القرن العشرين. إنّه أديب ملأ الدنيا وشغل النّاس بصورة يندر مثيلها، وقلّ أن يخلو إبداع قصصي حداثي من مؤثّراته. ونظراً لأهميته وشهرته العالميتين كان من الطبيعي أن تسعى الصهيونية إلى جرّه إلى صفوفها وهو حي، وأن تنسب إبداعه الأدبيّ إلى «العبقرية اليهودية»، بعد مماته، لا بل أن تقدّمه للعالم كأديب صهيونيّ مؤمن بأهداف الحركة الصهيونية متحمّس لها. وقد سعت الصهيونية إبّان حياة كافكا لاستقطابه وجرّه إلى صفوفها من خلال صديقه الحميم ماكس برود (Max Brod) الذي كان صهيونياً متحمّساً، ولكنّه كان أديباً من الدرجة الثالثة. إلاّ أنّ جهود «برود» باءت بالفشل، فلم يتمكّن من إقناع كافكا بالفكرة الصهيونية، وتعرّضت الصداقة التي ربطت بين الرجلين لخطر الانهيار. وبدلاً من أن يتبنّى كافكا الفكر الصهيوني أحسّ بالاغتراب عن صديقه برود. وهذا ما عبّر عنه كافكا بصورة لا لبس فيها في كتاباته السيرذاتيّة، في يومياته ودفاتره الشخصيّة ورسائله.. إلاّ أنّ الصهيوني برود لم يعترف بفشله، بل انتظر موت صديقه كافكا، ليعلن في كتاب عنوانهُ **إيمان كافكا ومبادئه** أنّ فرانز كافكا كان صهيونياً[٤]. ونظراً لأنّ النّاس يعرفون أنّ برود كان مقرّباً جدّاً من كافكا، وأنّه كان صديقه الحميم الذي عرفه كما لم يعرفه أيّ شخص آخر، فقد صدّقوا ما كتبه برود. وهكذا ظهرت إلى الوجود خرافة «كافكا الصهيوني».

ومن الذين ساهموا في صنع تلك الخرافة وترويجها شخصٌ اسمه «غوستاف يانوش»، وقد كان موظّفاً في شركة التأمينات التي اشتغل فيها كافكا نفسه. فبعد أن توفّي كافكا وذاعت شهرته الأدبيّة، طلع يانوش على النّاس بـ **أحاديث مع كافكا** زعم أنّه أجراها أثناء مشيهما معاً من المكتب إلى البيت[٥]. وفي هذه «الأحاديث» المزعومة ادّعى يانوش أنّ كافكا كان مؤمناً بالفكرة الصهيونية. فكرّس بذلك خرافة «كافكا الصهيوني» التي أرسى ماكس برود أساسها. وبعد ذلك تلقّف الإعلام الصهيوني تلك الخرافة فأغناها وأضاف إليها ما يمكن أن يدعمها، ونَشَرَها في العالم بحيث بدت لكثير من النّاس وكأنّها حقيقة لا شكّ فيها.

التمسك بالخرافة

ولكنّ حبل الكذب قصير، مهما كانت حبكته محكمة. فقد أظهرت البحوث الأكاديميّة الجادّة بما لا يدع مجالاً للشك، أنّ فرانز كافكا لم يتبنّ الفكر الصهيوني ولا المشروع الصهيوني، بل أعرض عن ذلك المشروع بشقّيه السياسيّ والثقافي، ولم يتجاوب مع جهود ماكس برود الرامية إلى جرّه إلى مواقع فكريّة صهيونية. صحيح أنّ كافكا قد أبدى في الأعوام الأخيرة من حياته القصيرة بعضَ الاهتمام بالتراث الثقافي اليهودي، كالتصوّف والمسرح والحكايات الشعبية اليهوديّة، إلاّ أنّ ذلك لا يسوّغ بأيّ حال الزعم بأنّ كافكا قد تحوّل إلى صهيوني[٦]. وإذا كان الباحثون لم يعثروا في تركة كافكا الأدبية والسيرذاتية على وثيقة واحدة يُستدلّ منها على اقترابه من الصهيونية، فإنّهم عثروا على غير وثيقة تدلّ صراحة على رفضه الفكر الصهيوني. إلاّ أن الإعلام الصهيوني واصل تمسّكه بخرافة «كافكا الصهيوني».

من المؤسف أن بعض الأوساط العربية والإسلامية التي عادت الماركسية والفرويدية بسبب مصالحها قد ركزت في إعلامها على الأصل اليهودي لكل من ماركس وفرويد، فخدمت بذلك الصهيونية من حيث تدري أو لا تدري!

المدافعون عن كافكا، والمتعرضون له، من بين العرب أوصلوا نقاشاً دام أكثر من ثلاثين سنة إلى درجة مؤسفة، بسبب جهل معظمهم بالألمانية والأدب الألماني الحديث!

مخاوف مشروعة

وكان من الطبيعي أن تثير تلك الخرافة التي نشرها الإعلامُ الصهيوني على أوسع نطاق مخاوفَ المثقفين العرب وقلقهم. فأعمال كافكا مترجمة إلى العربية ومقروءة على نطاق واسع، وتأثّر الأدباء العرب بأدب كافكا شديد، فكيف يجوز أن يحدث ذلك في الوقت الذي سلبت فيه الصهيونيّةُ فلسطينَ وشرّدت شعبها العربي ومارست مجازر وجرائم ضدّ الإنسانية؟ هل غزتنا الصهيونية بأدبها في عقر دارنا دون أن ندري؟ هل كان أدب كافكا حصانَ طروادة صهيونياً؟ هل خُدع المثقفون العرب؟ وهكذا بدأ في العالم العربي منذ أواخر الستّينيات نقاشٌ طويل حول حقيقة علاقة كافكا بالصهيونية وفكرها.. وكان ذلك أحد النقاشات الكبرى التي شهدتها الثقافة العربية في النصف الثاني من هذا القرن[٧].

ومع أنّ عدداً كبيراً من النقّاد والباحثين والكتّاب العرب قد ساهموا في ذلك النقاش، فإنّه لم يؤدّ إلى نتائج يمكن الوثوق بها والركون إليها، وذلك لأسباب كثيرة، أبسطها أن الذين شاركوا في الجدال العربي حول «صهيونية كافكا» غير مؤهّلين لغوياً وثقافياً وعلمياً للخوض في هذا الموضوع الشائك. فكافكا أديب ألمانيّ اللّغة، كتب أعماله الأدبية والسيرذاتية كلّها باللّغة الألمانية، وأوّل شرط ينبغي توافره لدى من يودّ أن يدلي بدلوه في شأن يتعلّق بكافكا

---

(٣) راجع: O. Mannoni: **Sigmund Freud**. Roholt: Hambrug 1930.

(٤) راجع: M. Brod: **Franz Kafkas Glaube und Lehre**. München, 1948

(٥) راجع: G. Janouch: **Gespraehe mit Kafka**. Frankfurt/M. 1951

(٦) راجع: K.Wagenbach: **Franz kafka**. Roholt: Hamburg 1979, s.70ff

(٧) تفصيل ذلك النقاش في كتابنا: **الرواية الألمانية الحديثة**، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٣.

وأدبه هو أن يتقن الألمانية كي يرجع إلى كتابات كافكا في لغتها الأصلية. أضف إلى ذلك أنّ القسم الأعظم من البحوث الدولية المتعلّقة بكافكا وأدبه مكتوب أيضاً باللّغة الألمانية. ويتطلّب الخوض في شأن كهذا اطلاعاً واسعاً على الأدب الألماني الحديث، الذي شكّل المهاد الثقافي لأدب كافكا. ولسوء الحظّ فإنّ المشاركين في النقاش العربي حول قضيّة كافكا والصهيونية هم - باستثناء إثنين فقط - أشخاص غير مؤهّلين لغوياً وثقافياً وعلمياً للخوض في هذه القضيّة. وإنّ هذه الملاحظة لا تنطبق على مُتَّهمي كافكا بالصيونية وحدهم، بل تنطبق بالدرجة نفسها على المدافعين عن كافكا الذين أخذتهم الحميّة فسارعوا إلى تبرئته من تهمة الصهيونيّة[8]. إنّ متّهمي كافكا والمدافعين عنه على حدّ سواء أشخاص زجّوا بأنفسهم في معركة ثقافية ليسوا مؤهّلين لخوضها، فجاءت نتائج نقاش دام ما يزيد على ثلاثة عقود من الزمن هزيلة إلى درجة تدعو للأسف... وها نحن اليوم نشهد محاولة جديدة لاستئناف تلك المعركة، وكأنّ شيئاً لم يكن.

ما ينبغي التمسك به

إنّ إثارة مسألة «صهيونية كافكا» من جديد لهي دليل قاطع على أنّ الرأي العامّ العربي لم يتوصّل بعد إلى قناعات ثابتة ونهائية بهذا الخصوص. ولكي تتضح الأمور، ولا يساء استخدام هذه المسألة، فإنّه لا بدّ من تأكيد النقاط الآتية:

١ - إنّ «صهيونية كافكا» خرافةٌ نسجت الصهيونيةُ خيوطها وروّجتها في الرأي العام العالمي، لأنّها صاحبة المصلحة الإعلامية في تجيير إنجازات أديب عالمي مثل كافكا لصالحها.

٢ - ليس في كتابات كافكا الأدبية والسيرذاتية ما يمكن أن تؤسَّس عليه تلك الخرافة، وهناك بالمقابل وثائق كثيرة تنفي أن يكون كافكا قد تبنّى الفكر الصهيوني أو اقترب منه.

٣ - إنّ العرب الذين سارعوا إلى إلحاق تهمة الصهيونية بكافكا قد وقعوا في الشرك الصهيوني وساعدوا في ترويج إحدى الخرافات التي أوجدتها الصهيونية.

٤ - ليس للعرب أيّة مصلحة في أن يُجيِّر أديب عالمي ككافكا لصالح الصهيونية، بل لهم مصلحة ثقافية وإعلامية كبرى في تخليص كافكا وأدبه من المساعي الصهيونية الرامية إلى تجييره ومصادرته.

٥ - إنّ أدب كافكا هو أدب ذو مضمون إنسانيّ، يعبّر عمّا يتعرّض له الإنسانُ من اغتراب وتسلّط وقمع. وللمتلقين العرب الحق في استقبال ذلك الأدب والتأثّر به وفقاً لحاجاتهم. فأدب كافكا ملكٌ للإنسانية جمعاء، وليس للصهيونية حقٌ في أن تنصّب نفسها وصيّةً عليه.

وبعد، فهيهات أن تنجح إيديولوجيةٌ شوفينيةٌ عنصرية، برّرتْ تشريد شعب وارتكاب جرائم ضدّ الإنسانية في فلسطين ولبنان والوطن العربي، في الاستيلاء على أدب كافكا؛ بل إنّ ذلك الأدب سيظلّ فأساً تهشّم الجليد المتشكّل في النفوس، وتفضح كلّ صور التضليل والتسلّط والاستلاب.

حمص

(٨) راجع: بديعة أمين: **هل ينبغي إحراق كافكا؟** بيروت: دار الآداب، ١٩٨١. (طبعة لم توضع في التداول لأسباب فنية وإن كان قد تسرب منها بعض النسخ قبل قرار عدم توزيعها - **ملاحظة الناشر**).

قصة قصيرة قصة قصيرة قصة قصيرة قصة قصيرة

الفَرَج

بشار صبحي

طوابير طويلة من الوجوه المتعبة، والنّاس يتجهون نحوها مسرعين من كل حدب وصوب. امرأةٌ تندسّ في بداية الطابور، فيدخل معها طابورُ النّساء في قتال ضار بالأسنان، بشد الشعر، بالكلمات النابية، ولكن المرأة تقف في النهاية مزهوةً بانتصارها.. عجوز نائم يفترش الأرض، لأنّه منذ الثانية صباحاً وهو واقفٌ في الطابور.. شاب جميل فقد ذراعه، وثانٍ أنفه، وآخر أنفه وذراعَه و....

لحظاتٍ وكانت المدينةُ بأسرها تقف في الطوابير. بعدها صدرتْ ضجّةٌ كبيرة؛ فاحتلّ الجميع أماكنهم؛ فثمّة شبّاك للتوزيع قد فُتح.

كان الرجال يحتضنون العلبَ الصغيرة التي بُدئ بتوزيعها منذ برهة قصيرة.. فيما يحملون باليد الأخرى سكاكينَ، مسدساتٍ، خناجر.. يتلفتّون بفزع في اتّجاهات شتّى وبعد أن ابتعدوا قليلاً، فرّوا هاربين.. بينما أخذت زغاريد النسوة ترتطم بالسماء السابعة، وهن يحصلن على تلك العلب.

تلاشت الطوابيرُ، فراح الموزِّع يحلّق فوق المدينة. كانت الجثثُ منتشرةً في كلّ مكان، والابتسامة تطفح على وجوهها. لحظتها سمع الموزِّعُ أمراً يصدر إليه «أنْ عُد يا عزرائيل». وبسرعة البرق اختفى في السماء.

تعددية السياق

طلال حرب

عرف العصران المملوكي والعثماني الكثير من الشعر، لكن معظم النقّاد توافقوا على ضحالته وانحطاطه. فقال جرجي زيدان إنّ «الشعر أصبح صناعة لفظية بعد أن كان قريحة فطرية [...] وابتُذلَت الصناعةُ الشعرية وتعاطاها النّاس لقضاء ساعات الفَراغ فَقط»(١). وتفاقم الأمرُ فيما بعد، في العصر العثماني «إذ استولى الجمودُ على القرائح لما توالى على الأمّة من الذلّ في تلك الفترة المظلمة، وزاد تعويلهم على اللّفظ، وأصبح الكاتب أو الشاعر إنّما يهمّه تنميق العبارة بالجناس والتورية والسجع، حتى خرجوا بذلك عن الذوق المألوف، فأضاعوا أوقاتهم فيما لا فائدة فيه من الصنائع اللفظية، فذهبت المعاني ضحيةَ تلك الأساليب الباردة»(٢). ونحا مصطفى صادق الرافعي النحو نفسه، فذكر في معرض حديثه على الشعر في هذا العصر أنّه «نوع في الصناعة يعدّونه في البديع، وقد سُمّي الالتزام والإعنات والتضييق والتشديد»(٣).

وسلك هذا المسلك الكثير من النقّاد الذين درسوا هذين العصرين عامة وشعرهما خاصة، فإذا بهم يطلقون اسم «عصر الانحطاط»(٤) عليهما، واصمين جميعَ ما احتويا عليه بالإسفاف والابتذال. ولطّف بعضُ النقّاد من قسوة هذه التسمية فحوّرها إلى «عصر الانحدار»(٥)، ودافع نقّاد آخرون عن هذين العصرين، ولكنّهم بالرغم من دفاعهم ذيّلوا الكثير من أشعارهما بعبارات مثل: «وطبيعي أنّ المعنى قد ضُحّي به وأُريق على مذبح هذا الفنّ الرخيص»(٦) أو «ولا شكّ أنّ جميع ما نظموه ليس شعراً في المعنى الصحيح للشعر، وإنّما هو رصف لكلمات تنطبق في جملتها على بحر عروضي معيّن، وإن لم تحمل معنى أو فكرة»(٧).

لكنّ الباحثين المدقّقين مالبثوا أن تبيّنوا اشتمال هذين العصرين المملوكي والعثماني على العديد من النّصوص الرائعة والمؤلّفين اللامعين(٨). وقد لفت أدونيس النظر إلى إيجابيات في هذه الأشعار، ومنها أنّها ذات طابع مديني حضري، وأنّها تركّز على عالم الأشياء ووصف جزئيات الحياة اليومية؛ ولئن كانت ذات طابع صنعي فإنّ المصنوع في رأي ابن رشيق (ت٤٦٣هـ/ ١٠٧١م) أفضل من المطبوع(٩). لكنّ أدونيس يعود ويقبل القول إنّ هذا الشعر انحطاطٌ بالقياس إلى شاعر عظيم كأبي تمّام أو المتنبّي، ويرفض أن يكون انحطاطاً بالقياس إلى شاعر من شعراء ما دعي بـ«عصر النهضة» كالبارودي مثلاً(١٠).

***

إنّ أوّل ما يلفت انتباهنا في هذه المسألة أنّ الشعر في العصرين المملوكي والعثماني ظلّ ظاهرة عامة ذات شعبية كبيرة. فهل يحقّ لناقد، مهما بلغ شأوُهُ، أن يدين فنّاً التفّت حوله أجيالٌ، ويصمه، فيصمهم بالتالي، بالانحطاط والخمول؟ إنّنا نكتفي بإثارة السؤال، والإشارة إلى أنّ النقّاد قد انطلقوا على ما يبدو من زاوية واحدة معينة هي زاوية الخط الشعري المألوف في العصور الجاهلية والأموية والعباسية وركّزوا على أهمية المعنى. وقد أثار الانطلاقُ من زاوية واحدة حفيظة رولان بارت، فأطلق عليه اسم العمى الرمزي(١١). وقامت الأبحاث الحديثة تلحّ على أنّ العمل الفنّي ابنُ بيئته؛ فـ«كلّ منتج ثقافي مشروط بظروف إنتاجه التي تختلف من عصر إلى عصر، ومن مكان إلى مكان، ومن لغة إلى لغة، ومن ثقافة إلى ثقافة»(١٢). فما هي معالم العصرين المملوكي والعثماني؟

***

(١) جرجي زيدان: **تاريخ آداب اللّغة العربية**. مصر: مطبعة الهلال، ١٩٣١، ٣: ١١٦.
(٢) المصدر نفسه، ٣: ٢٧٤.
(٣) مصطفى صادق الرافعي: **تاريخ آداب العرب**. أخرجه محمد سعيد العريان.
(٤) راجع مثلاً: **عصر الانحطاط**، لكرم البستاني. بيروت: دار المشرق.
(٥) راجع مثلاً: **عصر الانحدار**، لمحمد أسعد طلس. بيروت: دار الأندلس.
(٦) د. بكري الشيخ أمين: **مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني**. بيروت: دار الآفاق الجديدة، ١٩٧٩، ص ٢٠٨.
(٧) المرجع نفسه، ص ٢١٨.
(٨) اقرأ على سبيل المثال دراسة الدكتور أسامة عانوتي: **الحركة الأدبية في بلاد الشام خلال القرن الثامن عشر**. بيروت: المكتبة الشرقية، ١٩٧١.
(٩) أدونيس: **الثابت والمتحوّل، ٣ - صدمة الحداثة**. بيروت: دار العودة، ١٩٧٨، ص ٥٤.
(١٠) المرجع نفسه، ص ٥٥.
(١١) جون ستروك: **البنيوية وما بعدها**. ترجمة د. محمد عصفور. الكويت: سلسلة عالم المعرفة، العدد ٢٠٦، ١٩٩٦، ص ٨٢.
(١٢) سيزا قاسم: «القارئ والنّص (من السيميوطيقا إلى الهيرمينوطيقا)»، مجلّة **عالم الفكر**، العددان الثالث والرابع، الكويت ١٩٩٥، ص ٢٧٨ - ٢٧٩.

إنّ العودة إلى مؤلفات المقريزي وابن تغري بردي وابن إياس وغيرهم من مؤرّخي هذين العصرين تكشف لنا عن الأمور التالية:

– لقد استولى المماليك على السلطة وأقصوا أبناءَ البلاد من العرب عن معظم المراكز الحسّاسة. بل إنّ الظاهر بيبرس قد استقدم أميراً عبّاسياً جعله خليفة[١٣]، لكن هذا الخليفة لم يكن له من الخلافة إلاّ الاسم وسلطة واحدة هي قيامه بتفويض جميع السلطات إلى السلطان المملوكي[١٤]، ثم ضُيِّق على هذا الخليفة شيئاً فشيئاً حتى كان يقيم كالسجين في مقرّه. وتعرّض الخلفاءُ للإهانة والسجن والخلع. وعندما قهر العثمانيون المماليك واستولوا على السلطة، نقلوا مقرّ السلطنة إلى البلاد العثمانية، فخرجت السلطة نهائياً من أيدي العرب، وخرج مقرّها من بلادهم، وانتهت هذه الخلافة الاسمية، وجمع السلطان العثماني بيده كلَّ السلطات[١٥].

– لم يركن الشعبُ إلى الدَّعة والخمول كما يشاع، بل ثار مرّات ومرّات، لكنّ ثوراته قُمعت دائماً بوحشية كبيرة. ويقال إنّ البيمارستان المنصوري قد بناه قلاوون بعد شعوره بالندم لأنّه أباح القاهرة لجنوده ثلاثةَ أيّام يفتكون بأهاليها ويقتلونهم تقتيلاً[١٦]. بل إنّ السلطان الناصر محمد بن قلاوون فتك بكلّ الأمراء الكبار، وقبض في نهاية المطاف على الأمير أسندمر كرجي الموالي له والمخلص في خدمته، وعندما ألحّ عليه بالسؤال عن سبب اعتقاله أجابه: «مَا لَكَ ذنب، إلا أنّك قلت لمّا ودَّعتُك عند سفرك: أوصيك يا خوند لا تترك في دولتك كبشاً كبيراً وأنشئ مماليك، ولم يبق عندي كبشٌ كبير غيرك»[١٧].

ولم تكن الحال في العصر العثماني بأفضل ممّا كانت عليه في العصر المملوكي بل ازدادت سوءاً. فقد عُرف السلاطين العثمانيون بالقسوة، وعُرف وُلاَتُهُمْ بحرصهم الشديد على جمع المال غير عابئين بإزهاق الأرواح والفتك بالشعب والأمراء المحليين في سبيل ذلك[١٨]؛ واسم أحمد باشا الجزّار وقصصه مع أمراء لبنان أبلغ شاهد على ذلك[١٩].

– وزاد الطين بلّة كثرة المجاعات[٢٠] وانتشار الأوبئة. فكانت الطواعين تحصد النّاس حصداً[٢١].

– وتفنّن السلاطين وولاتهم في فرض الضرائب، فلم يدعوا باباً من الأبواب إلاّ استغلّوهُ لفرض الضرائب: فكانوا يتقاضون المال على الأفراح، ومن النادبات، ومن الخواطئ[٢٢]. كما أنّهم أكثروا من المصادرات؛ وكانوا يكلّفون الوارثَ من الأمور ما يعجز عن تحقيقه كي يسلبوه ثروته[٢٣]. واحتكر بعض السلاطين أصنافاً من السلع إبان الأزمات وتاجروا بها وجنوا الأرباحَ الطائلة.

– وجاء اكتشاف ڤاسكو دي غاما طريقَ رأس الرجاء الصالح في العام ١٤٩٧م كارثةً على الدولة العربية التي كانت مركز التجارة الدولية، فتحوّلت عنها وخسرتْ بذلك المكوسَ الضخمة التي كانت تتقاضاها، وضاعت معظم الموارد الصناعية بعد أن غادرها مَهَرَةُ الصنّاع إلى القسطنطينية ولم يبق لها إلاّ الزراعة، والعثمانيون والمماليك يعتصرون خيراتها، فلم يبق سوى البؤس والضنك[٢٤].

– ولم يكن السلاطين المماليك يحسنون اللّغة العربيّة؛ فقلاوون ينطق بها بصعوبة وبرسباي لا يحسنها، بل كان بعض السلاطين أميّاً لا يحسن القراءة والكتابة[٢٥].

– قل اهتمام السلاطين بالشعر والشعراء حتى كفّوا عن رعايتهم، فمارس الشعراء المهنَ للارتزاق: «ويلقانا كثيرٌ من هؤلاء الشعراء المحترفين حرفاً متنوّعة مثل الجزّار والورّاق ومجاهد الخيّاط والحمامي»[٢٦](...).

إهمال شاعر «عصر الانحطاط» المعاني شبيه بثورة الحركة الدادائية على القيم الجمالية!

***

إذن يمكن القول إنّ العصرين المملوكي والعثماني قد حفلا بالظلم والاستبداد والضنك وخروج الأمر من أيدي العرب، فخيّم اليأس وضاع كلّ أمل بتغيير قريب. فما هي بنيةُ الشعر في هذين العصرين؟ وما هي ملامح خطابه؟

---

(١٣) سعيد عاشور: **مصر في عصر الدولة المماليك البحرية**. القاهرة: مطبعة مكتبة النهضة، ل.ت.

(١٤) المقريزي: **السلوك لمعرفة دول الملوك**، تحقيق عبد الفتاح عاشور ومحمد مصطفى زيادة. القاهرة: لجنة التأليف والنشر، ١٩٧٥، المجلّد ١، الكتاب ١ ص ٤١. وقارن به: فيليب حتّي: **تاريخ العرب**، بيروت دار غندور، ١٩٧٤، ص ٧٦٨.

(١٥) فيليب حتّي: **تاريخ العرب**، ص ٧٩٨.

(١٦) ابن إياس: **بدائع الزهور في وقائع الدهور**. تحقيق محمّد مصطفى. القاهرة: الهيئة المصرية العامة، ١٩٨٢، ١:١:١١٦.

(١٧) المقريزي: **السلوك** ٢:!:٩٤.

(١٨) فيليب حتّي: **تاريخ العرب**، ص ٨٢٤.

(١٩) المرجع السابق، ص ٨٣٠.

(٢٠) المقريزي: **السلوك** ١:٣:٠ ٨١.

(٢١) المصدر السابق، ٢:٣:٧٧٨. وقارن به فيليب حتّي: **تاريخ العرب**، ص ٨٧٣.

(٢٢) المقريزي: **السلوك**: ٣:١:١٥٠ – ١٥٢ و٢٠٣ – و٢:٣:٦٤٧ – و٤:٢:٧٠٨.

(٢٣) المقريزي: **إغاثة الأمّة بكشف الغمّة**. بيروت، مؤسسة ناصر للثقافة، ١٩٨٠، ص ٧٤ – ٧٥.

(٢٤) فيليب حتّي: **تاريخ العرب**، ص ٨٢٥... وشوقي ضيف: **عصر الدول والإمارات**، مصر: دار المعارف، ١٩٩٠، ص ٥٦.

(٢٥) فيليب حتّي: **تاريخ العرب**، ص ٧٨٨.

(٢٦) شوقي ضيف: **عصر الدول والإمارات**، ص ٣٨٦.

لا شكّ في أنّ ردّة فعل الشعراء الكثر لن تكون واحدة؛ فمن الطبيعي أن تتعدّد النصوص الشعرية وتتنوّع في تعبيرها عن أزمة العصر وآمال النّاس. والنّص الشعريّ وإن اكتسب كياناً خاصاً بعد اكتمال نظمه، إلاّ أنّه قد خرج من بيئة معيّنة ويتطلّع أيضاً إلى التأثير فيها. وسنتوقّف عند أكثر هذه النصوص غرقاً في الصناعة والتكلّف، ثم نحاول اكتناه خطابها ومعالم بنيتها ورسالتها الفنيّة.

لقد تعدّدت القصائد التي التزم أصحابها الشعراء بأمور شكلية محضة، وتراوحت من القصيدة البسيطة إلى القصيدة المعقّدة تعقيداً كبيراً. وعلى وجه العموم يمكن ذكر القصائد التالية[٢٧]:

– القصيدة المهملة، وهي التي تخلو حروفها من النقاط:

كلٌّ سـواه هـالـك   لا عُـدَدٌ ولا عَـدد

– القصيدة المعجمة، وهي التي جميع حروفها منقطة:

بين جنبيّ شـقّـةٌ خشَنَتْ   في قضيضٍ تُبيتني خَشِنِ

– إهمال كلمة وإعجام أخرى:

تقتضي أحكام بغي طالما   نفّذت أحكامـهـا بين الملا

– إهمال حرف وإعجام آخر:

ونـديمٍ بـات عـنـدي   لـيـلـةً مـنـه غـلـيـل

– القصيدة التي تبدأ كلّ كلمة فيها بعين:

على عـهـد علوى علّتي عنْ علمـهـا
عسى عَلِمَتْ عُذري عَفَتْ عن عقوبتي

– القصيدة التي تحتوي كلّ كلمة فيها نوناً:

نزّه لسـانَكَ عنْ نفـاق منافق
وانْصَحْ فـإنّ الدّيْنَ نصْح نصـيح

– القصيدة التي تتألّف حروفها من حروف مُقطعة لا يتّصل بعضها بالبعض الآخر:

إذا زار داري زَوْرَ وَدودٍ   أودُّ وأورده وِردَ وُدي

– القصيدة التي تتألّف حروفها من حروف موصولة:

سَلْ مـتلفي عَطْفـاً عـسى يتـعطّف
فلقـد قـسـا قلبـاً فـلا يتلطّف

– القصـيدة التي تبدأ أبياتها وتنتهي بحرف واحد:

دمعُ عـيني سـائلٌ في حبِّ مَنْ
إنْ رأتـه العـينُ لـم تَـخْشَ رمـد

ومن الشـعـراء من جـعل أطراف البيت الأربعـة مـحبـوكـة بحرف واحد:

وواد به الْغِـيدُ الحِـسانُ قـد اسـتووا
وورْد ظبـاءِ الحيّ في ظِلّه ثَوَوْا

– القـصـيـدة المطرّزة، ويـجـعل الشـاعـر في هذا النوع من القصـائد حروفَ أوائل الأبيات تشكّل اسمـاً معيّناً. فـإذا أراد تطريز اسم خديجة مثلاً، جعل البيتَ الأوّل يبدأ بحرف الخاء، والبيت الثـاني يبدأ بحرف الدال، والبيت الثـالث بحرف الياء، إلخ... كقول الشاعر:

خلَتْ خـالَ الخـدّ في وجنَتِـه   نقطةَ الْعَنْبَر في جَمْرِ الْغَضَا
دامَتِ الأفراحُ لي مُذ أبصرتَ   مُقْلتي صُبْحَ محيـا قَدْ أضـا
يتـمنّى القلبُ منه لفـتـةً   وبهذا الحظّ للعين رضا...إلخ..

– القصيدة التي إن قُرئتْ طَرْداً كانت مدحـاً، وإنْ قُرئتْ عكساً كانت هجـاءً. ويكون العكس في الحروف، أو في الكلمات. ومثال العكس في الحروف:

بـاهي المـراحم لابس   كـرمـا قـدير مـسند
بـابٌ لكلّ مـؤمِّل   غُنْم لَعَمْرك مُرفـد

وتصبح عندما تعكس حروفها:

دَنس مَـريد قـامـر   كسب المحارم لا يُهاب
دَفـر مكرٌ مُـعْلَم   نغل مـؤمل كلّ بـاب

ومثَالُ العكس في الكلمات:

حلموا فما ساءت لهم شِيَم   سَمحوا فما شحّتْ لهم منن
سَلِموا فـمازلّتْ لهم قَدَم   رشدوا فما ضلّتْ لهم سنن

وتصبح عندما تعكس كلماتها:

منن لهم شحّتْ فما سمحوا   شِيَم لهم ساءت فما حلموا
سنن لهم ضلّت فما رشدوا   قَدَمٌ لهم زلّتْ فـمـا سلموا!

***

هذه نماذج من النّصوص الشعرية التي اعتمدت على الشّكل كلَّ الاعتماد، وأسرفت في الصّنعة كلَّ الإسراف، وقدنظر إليها بعض النقّاد، إمّا انطلاقاً من معطيات العصر الحديث فحكموا بتفاهتها، وإما مقارنةً بقصائد العصور الجاهلية والأموية والعبّاسية فأكّدوا عقمها وضحالتها. ولكنّ بعض الدراسات الحديثة أكّدَتْ على ضرورة التعرّف على خصوصية النظام الذي يهيمن على النصوص الشعرية، وحثّت على وضعها في سياقها الثقافي الذي تنتمي إليه[٢٨]، وتنكّرت للمقولة التي تذهب إلى أنّ النّص يمتلك معنى محدّداً واحداً أحداً، وشدّدت على أنّ النّص يمارس «التأجيل الدائم واختلاف الدلالة؛ إنّه تأخير دائب فهو مبني مثل اللّغة لكنّه ليس متمركزاً ولا مغلقاً، إنّه لانهائي، لا يحيل إلى فكرة معصومة بل إلى لعبة متنوّعة ومخلوعة»[٢٩].

---

(٢٧) نعتمد في إيراد الأمثلة على كتاب الدكتور بكري الشيخ أمين: **مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني**.
(٢٨) د. صلاح فضل: **بلاغة الخطاب وعلم النّص**، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٢، العدد ١٦٤، ص ٢٣٠.
(٢٩) المرجع السابق، ص ٢٣١.

إذا كانت النصوص السابقة قد اعتصمت بالشكل الشعري فإنّ «الشكل ليس حلية ولا مجموعة قواعد، بل تشخيص لأحاسيس ملتصقة بتجاويف الذات وبأعماق الموضوع»[٣٠]. وعلى هذه الأسس فإنّنا لن نتوقّف عند «ضحالة» المعاني كما قيل، بل سنحاول استقراء هذه النصوص، من حيث علاقتها بعصرها، بمكانها وزمانها، بلحظتها التاريخية، بالهموم التي انبثقت منها وحاولت التعبير عنها:

١ – هذه القصائد هي بالدرجة الأولى قصائد لغوية تنمّ عن بحث طويل في عالم الكلمات والحروف. فإذا ما تذكرنا أنّ السلاطين في العصرين المملوكي والعثماني قد أهملوا اللّغة العربيّة والآداب والأدباء والشعراء وأقصوا العربَ عن مراكز السلطة، فإنّ هذا الالتفاف حول اللّغة العربية اعتصامٌ بها وتأكيد عى أهميّتها ودعوة إلى صيانتها... وإنّ هذه القصائد اللغوية عملٌ مقاومة، وتشبّث بالجذور، واعتصامٌ بالهويّة العربية، وإصرارٌ على عدم التفريط بالحقوق التي استلبها المماليك أوّلاً ثم العثمانيون.

٢ – تنمّ هذه القصائد عن جهد كبير وعمل مضن، ويقال إنّ الشاعر شهاب الدّين أحمد بن الفضل بن محمد باكثير المكّي قد «مُني بعد نظمها لشدّة الفكر بعلّة»[٣١]. وهذا التعب التأليفيّ المضني يرمز إلى التعب المضني الذي كان أفراد الشعب يكابدونه ليكسبوا رزقهم وسط الأوبئة والطواعين والمجاعات وظلم الحكّام وفسادهم. فالمشقّة الضرورية لإنتاج قصيدة من هذا النوع تصوّر المشقة الضرورية للبقاء على قيد الحياة.

٣ – إنّ الأساسي في كثير من هذه القصائد هو شكل الحرف، لا معنى الكلمة. فإذا رمزنا إلى الحرف المهمل بخط عمودي صغير (|)، وإلى الحرف المعجم بخط عمودي صغير ونقط (¦) نجد هذه القصائد على الوجه التالي. القصيدة المهملة:

والقصيدة المعجمة:

والقصيدة ذات الحرف المهمل والحرف المعجم:

والقصيدة ذات الكلمة المهملة والكلمة المعجمة:

فما هي الميزة الأساسية لهذه القصائد؟ إنّها الرتابة، التكرار المضني الذي لا طائل تحته. فهذه القصائد مرايا فنية تعكس رتابة الحياة ومللّها وإيقاعها المتكرّر المتشابه بلا أمل، إذ ليس ثمّة أمر مختلف ينبثق وسط هذه الرتابة.

٤ – نتبين في القصائد، التي إنْ قُرئتْ طرداً كانت مدحاً وإن قرئت عكساً كانت هجاءً، حركةً جميلةً تخفي حركةً بشعة، ابتسامةً تخفي تكشيرة، حبّاً يخفي كرهاً. إنّها الصورة الفنيّة التي تجسّد الرِّياءَ الاجتماعيَّ الذي يبدو أنّه قد تفشّى في العصرين المملوكي والعثماني. فسيرة الظاهر بيبرس تصوّر هذا الرياءَ وقد وصل إلى مرحلة خطيرة جداً: فقائد الدرك يساعد اللّصوص على السرقة، ومن النّاس من يتظاهر بأنّه من الفقهاء فيما هو في الحقيقة من اللصوص المحتالين[٣٢].

السياق أكثر الأمور الغائبة حضورا في الوعي القارئ!

ونلاحظ في هذه القصائد أنّ الوجه الطبيعي المعتاد هو الذي يتضمّن المدح، وأنّ الوجه العكسي أو الخفي هو الذي يتضمّن الهجاء. فهذه القصائد تصوّر حركتين متضادتين، تختفي الحركة البشعة منهما خلف الحركة الجميلة، حركة الحياة التي تتقدّم حاملة الموت في طيّاتها. وتصوّر الأشياء في تعقيدها، وفي فرض نفسها كما هي، لا في أحادية خادعة.

٥ – لا نعتقد أنّ هذه القصائد قد خلت من المعاني، بل نرى أنّها قد أهملت المعاني وقدّمت عليها العناية بالشكل الزخرفي إذا جاز التعبير. وما ذلك إلاّ لشعور عميق بالخيبة من هذه المعاني التي فقدت معانيها وجدواها؛ فما عادت الفضائل المتعارف عليها في قصائد المديح والحماسة والفخر بقادرة على تجاوز هذه المأساة القاسية التي أرخت بثقلها على العصرين المملوكي والعثماني. وهكذا تطلّع الشاعر إلى معان جديدة، وعبّر عن ذلك بإهمال المعاني المألوفة والاعتصام بالشكل، فكان بعمله هذا شبيهاً بالحركة الدادائية التي ثارتْ على القيم الجمالية ونادت باحتقارها وضرورة إيجاد طرق تعبير جديدة. فها هو الرسام بيكابيا «يصوّر مخطّطات هيكلية للآلات دقيقةً للغاية في تركيبها، لكنّها مع ذلك لا تجدي ولا تنفع في شيء، اللّهم إلاّ في إبراز سخرية مخترعها»[٣٣].. وشعراء الأشكال اللغوية في العصرين المملوكي والعثماني رسموا أشكالاً دقيقة بالحروف اللغوية، فعبروا على طريقتهم عن خيبة أملهم وتطلّعهم إلى فنون جديدة.

إنّ هذه القصائد المغرقة في الصنعة اللفظية حافلةٌ بالدلالات، وقد عبرت بطريقتها عن أزمة العصر وتطلّعِ النّاسِ

---

(٣٠) رولان بارت: **درجة الصفر للكتابة**، ترجمة محمد برادة، بيروت: دار الطليعة، ١٩٨٠، ص ١٢.

(٣١) د. بكري الشيخ أمين: **مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني**، ص ١٧٣.

(٣٢) **سيرة الظاهر بيبرس**. دمشق، مكتبة الحضارة ومكتبة المهايني، ل.ت، ص ٩٦ وص ٩٩.

(٣٣) جوزيف أميل مولر: **الفن في القرن العشرين**. ترجمة مهاة فرح الخوري. دمشق: دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ١٩٨٨، ص ١٢٧.

إلى غد مختلف. ولا ريب في أنّ هذه الدلالات ودلالات أخرى هي التي دفعت الشعراء إلى تكبّد كلّ هذه المشاقّ في سبيل نظمها، ودفعتْ بفئات كبيرة من النّاس إلى تأييدها بعد أن أدركت كنهها بشكل واعٍ أو لاواعٍ. ولا شكّ في أنّ هذه القصائد كانت تعبر وماتزال، في خطابها، عن تململ كبيرٍ، وتوق إلى جمال مختلف وإنْ كلّف ذلك جهداً كبيراً.

***

إنّ الأحكام النقدية القاسية التي أُطلقت على هذه القصائد، والدلالات التي يمكن تبيُّنها عند دراستها من جوانب مختلفة، تقودنا إلى أهميّة السياق الكبيرة في فهم النّص وتحديد الموقف منه. وليس هذا السياق واحداً، بل هو متعدّد، وأهم أنواعه هي:

– السياق التزمُّني الذي يرصد حركة التطوّر الفكرية والاجتماعية والحضارية التي أدّت إلى تكون النّص واكتسابه خطابَهُ؛ أي أنّه الخطّ العمودي الذي يخترق النّص.

– السياق التزامني الذي يرصد نقطةً محدّدةً في الزمان والمكان اللذين وُلِدَ النّص فيهما؛ أي أنّه الخطّ الأفقي الذي يحتضن النّص.

– السياق الوظيفي الذي يحدّد وظيفة النّص ويتيح فهم الرسالة التي يضطلع بها.

– السياق الزاوي، وهو أدقّ أنواع السياق وأكثرها التصاقاً بذات المتلقّي، ويقوم بدور كبير في فهم النّص وتحديد الموقف منه. وما اختلاف فهم النّص من متلقٍّ إلى آخر إلاّ لأنّ لكلّ متلقٍّ سياقَه الزاويَّ أو حتى سياقاته الزاوية. فقصيدة حبٍّ بسيطة تفهمها الحبيبةُ في الشرق بشكل، وتفهّمها الحبيبةُ في الغرب بشكل آخر، وفهمها أهلُ الحبيبة في العصر الجاهلي بشكل، ويفهمها أهلُ الحبيبة اليوم بشكل آخر. بل إنّ المتلقّي نفسه يفهم النّص بشكل مختلف إذا ما انتقل من سياق زاويٍّ إلى سياق زاوي آخر.

إنّ العديد من وجوه الاختلاف والخلاف والتأويل إنّما يعود في أصله إلى أنواع السياق هذه. فاختلاف السياق من متلقٍ إلى آخر يؤدّي إلى فهم مغايرٍ. وإهمال السياقين التزامني والتزّمني يحيط النّص بضباب شديد، وينقله من سياق حقيقي إلى سياق آخر، فينتج من عملية النقل هذه تأويلاتٌ مختلفة حتماً. وإنّ غياب الإشارة إلى السياق في الدراسات المعاصرة مسألة بديهية، لأنّ السياق بأنواعه المختلفة حاضر في لاوعي القارئ الناقد أو القارئ العاديّ، ولذلك يكون أكثر الأمور الغائبة حضوراً. لكن التطرّق إلى نصوص قديمة أو غير محلية، أي مغايرة في الزمان أو المكان، يحتّم علينا استحضار سياقاتها المختلفة، وإلاّ تسطّحَ الفكر بشكل زائف ومضلّل، وتاهت القراءاتُ في أوهام تحسبها حقائق...

بيروت





الصُّوّاع

أشجان الهندي

عندما شدّوا الرحالا
كنتُ بين الماءِ أختارُ لوجهي
ملمحاً يُورق فيهِ
كلُّ ماءٍ.
لم يكن وجهي
– إذا ما اشتدّ جَدْبي –
يرتضيهِ
كلُّ ماءٍ
لم يكن وجهي،
ولا كانت عروقي تصطفيهِ.

غرقٌ تشتاقه الروحُ،
وسيلٌ تشتهيهِ
غيمةٌ تترى على القلبِ،
وطوفانٌ بهيٌّ جارفٌ،
مُزْنٌ سخيٌّ
ليته يَعرى على بعضي،
وبعضي يرتديه.

كلّما طالعتُ ماءً
لم يكن وجهيَ فيهِ:
ماءُ قيسٍ
أسمرٌ كالتمرِ
مسفوحٌ على بعضِ مرادي
ماءُ عبسٍ
مُقمرٌ كالبدرِ
مُستلقٍ على شطرِ اعتيادي
وفؤادي
مُوقدٌ كالجمرِ
مطويٌّ على ليلِ فتوحي،
وجروحي،
وسيوفي،
وعتادي

كلُّ ماءٍ شقّ جدبي
كان عشبي يتّقيهِ
كلُّ حربٍ خُضتُها
قد كنتَ فيها
كلُّ ترسٍ
حال بين القطرةِ الأولى وبيني
كنتَ فيهِ.

ها أنا أخرجُ من وجه حروفي،
وأُروّي شفةَ الجدبِ
بفتح أدّعيهِ
ها أنا
أُقذفُ بي بين مياهِ القومِ
ألتمُّ
وأنداحُ
فتبتلُّ عروشٌ
من بناتِ الموجِ قد شيّدها
بأسُ ضرابٍ ابتغيهِ
ها أنا أخْرجِ كلّي
من ظلامِ الجُبِّ،
استلقي على شطآنِ تيهي
ها أنا أبعثُ من فوّهةِ الجرحِ،
ومن ثوبِ عذابي
وأُواري سَوْأةَ القفرِ بروحي،
وأواري الروحَ بالكفِّ
فيهمي الكفُّ غيثاً أرتجيهِ.

آن للطوفانِ
أن يُقصيكَ من كل سهولي
وجبالي
وهضابي
آن للأنهارِ أن تستلَّ
من كتفِ القفرِ حرابي
آن للأمواجِ أن تفتضَّ ما بي
من صخورٍ
برّجَ الصبّارُ فيها ضفّتيهِ
وكهوفٍ
أطبق الشوكُ عليها مقلتيهِ
آن للأمطارِ أن تنبضَ في بطنِ سحابي
آن لي ألاّ أغنيكَ،
وللقلبِ – بهيّاً –
أن يغنّي:
إنني حررت من طغيان كفّيْك ترابي.

كلّما آنستُ موجاً
سال ما بي
وتظاهرتُ بأنّ الماءَ
كلَّ الماء
قد صار حدودي
وبأنّ الغيمَ بابي.
كلّما آنستُ بئراً
يمتطي سرّاً
وسرٌّ يمتطيهِ
فتّشتْ كفّايَ
عن ركبٍ توارى،
عن رحالٍ وصحابٍ،
عن صواعٍ
خبّأتْهُ الرّيحُ في وجهي،
وعن عرشٍ
له تيجانُ قمحٍ تعتليهِ
كلّما مدّوا يداً في الرّملِ
أبصرتُ صُواعاً
كلّما فتّشت وجهي
عثرتْ كفّي على وجهكَ فيهِ.

جدّة

الرِّحلَة

عبد الكريم الناعم

● كانتِ الرحلةُ ابْعَدْ
والأمـانيُّ على شَـفْـرَةِ مـا يَهْـجِسُـهُ القلبُ
تَرَاءَى وَتَجدَّدْ

خلفَ هذا التلِّ
بَعْدَ الشِّعْبِ
قُربَ الشجرِ الطافحِ في الوادي،
وراءَ الجبلِ العالي،
ويمشي

في خُطاهُ أملٌ يُسقى بما في
عطش الحرمان من ماءٍ قَصيٍّ
وعلى نبْضِ خُطَاه: ظِلُّ نَعْش.

● طالتِ الرحلةُ، والبيدُ: امتدادٌ
وهو في اللاّهبِ من قيظِ أمانيه
على بُرْعم حلم
كلّما اسَّاقطَ ظِلٌّ
فَتّحَ الأُفقَ فؤادٌ.

● طالتِ الرحلةُ، والقفرُ قِفارٌ
والظهيراتُ: شُواظٌ،
وهْو ينأى،
والمسافاتُ تَرَامَى
وهو لا يملكُ إلاّ أنْ يمدَّ الروحَ
بالرغبةِ والحَدْوِ،/
إذا أسْفَرتِ البيدُ عن اللّيلِ
والقى تَعَبَ الشوقِ قليلاً
تَرَكَ الماءَ على ضفةِ مجراهُ وصَلّى
فإذا آنَسَهُ الليلُ بما في كُوّةِ الكَوْنِ
من النّورِ: تهجّى بعضَ ما نَاشئةُ الليلِ
تُواريهِ على سانحةِ الكَشْفِ المغطّى
فإذا ما امتلأتْ أحناؤه الصغرى بفيضِ
اللحظةِ الكبرى...
وأَضْوَتْهُ الأماسي
حَسِبَ الموتَ سلاما
والمسافاتُ تَرَامى.

● بَعْدَ دهرين وقد أَجْهَدتِ الأنواءُ
ما يَدْخَرُهُ من دَنَفِ الصبرِ رأى
آنَ انتصابِ الحرّ بستاناً إلهيّاً
فَصَفَّقْ

بَهَرَتْهُ فتنةُ البستانِ،

في ذاكرةِ الروحِ وصايا،
هو لَمْ ينسَ الذيَ جَهَّزَهُ،
ما كانَ في عينيهِ،
في حَرْفَيْهِ
مِن وحيٍ صريحٍ،
قالَ:
«إنْ صادَفَكَ البستانُ في عِزِّ
أوَانِ الحَرِّ.. فَحَاذِرْ»

....

كانتِ الرغبةُ أعلى،
وَلَجَ الظلَّ، ونالَ الثمرَ الأشهى،
ونامْ

لَمْ يَعُدْ يَفْرُقُ بينَ اليقظةِ الوَسْنَى
وتهويمِ المَنَامْ.

....

مثلما في الحُلْمِ
أو في يقظةٍ سكرى رآهُ،
بينَ ظِلّينِ من (الضّالِ) راه،
ربّما خامَرهُ الشكُّ...،
رآهُ
كانَ في نشوةِ ما يُقْطَفُ من
ذاكَ العَيَاءْ
حينَ جاءْ

صاحبُ البستانِ جَاءْ

ما الذي يُبْصِرُهُ الآنَ
وما ثمّ غِطَاءْ

إنه ذاتُ الذي جَهّزَهُ للرحلةِ الكبرى
وأوصاهُ

وشَذَى عِطرَهُ ذاكَ المسَاءْ

ما الذي يَفْعَلُهُ الآنَ
وهَلْ ثمّ كلامُ
والمسافاتُ: انتهاءْ؟!!
مثلمَا فاجَأتَ طفلاً يَسْرِقُ الحلوى،
وكانَ الهلَعُ المخفيُّ أعلى،

«أيُّ عُذْرٍ
يَتُها الأرضُ خذيه»،

سَاخَ مِن فرطِ حَيَاءْ
اهُوَ الخوفُ أمِ الْـ...؟!!

مُطْرِقاً كانَ على بابِ الرجاءْ

هو لا يذكُرُ: هل كانَ على وجهِ الذي فاجَأهُ
ظِلُّ ابتسامٍ، أم هو الوَهْمُ أراهُ بعضَ
ما يُرجى.. فَأَغْضَى؟

هو لا يدري،.. ولكنْ..
ربّما،..
أو،.،
ليسَ يدري.

أتراهُ لمحَ اللطفَ على ذاكَ المحيّا
في زمانٍ شَفَّ حتى كانَ أنقى
من رُقاقاتِ الهَوَاءْ؟

أتراهُ لَمَحَ اللطفَ كمَا كانَ يَشاءْ
أمْ هي الروحُ إذا داهَمَـهـا خـوفٌ جليلٌ
تمزُجُ اليأسَ بأوراقِ الرجاءْ؟!.

حمص (سوريا)

أصوات جديدة في القصة القصيرة في سورية

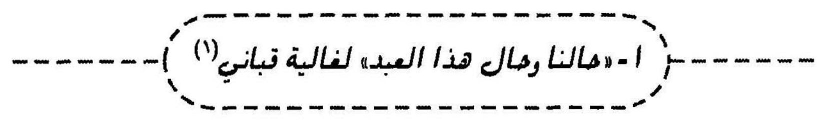
محمد منصور

في المشهد القصصي في سورية، تبرز بين الحين والآخر أصواتٌ جديدة، يشير إنتاجها إلى بعض الملامح الخاصة... سواء على صعيد التعامل مع اللقطة القصصية، أم على صعيد الموضوعات التي يحاول هذا النتاج مقاربتَها من زاوية رؤيا جديدة.

ثمّة أصوات تكتفي أحياناً بالتحليق مع السّرب، فتجد خيارها في شكل فنّي مطروق ومألوف... وثمّة أصوات أخرى ترى في الكتابة مشروعاً غيرَ منجز، ومغامرةً لا تنتهي. ومثلما تتفاوت إمكاناتُ المغامرين ومواهبهم تختلف كذلك درجةُ نُجاح هذه المغامرة أو تلك.

وأيّاً يكن الأمرُ فنحن أمام أصوات جديدة تختبر، وتجرّب، وغالباً ما يُسقطها النقد من متابعاته، أو يتهيّب تجاهها الناقد إما بحسن نية وإمّا بسوء نيّة!

المقال التالي محاولةٌ للدخول في أجواء المجموعات القصصية الأولى لأربعة كتاب شباب هم: غالية قباني، وإبراهيم العلوش، وكوليت نعيم بهنا، ويوسف قندلفت. ولا تهدف هذه القراءة النقدية إلى المقارنة بين ما أنتجه هؤلاء، بقدر ما تطمح إلى تسليط الضوء على تجاربهم ومغامراتهم في بواكيرها الأولى.



١-«حالنا وحال هذا العبد» لغالية قباني(١)







ثمّة فارق كبير بين القصة التي تختزن لقطةً من الحياة، وقد أضاف إليها الكاتب شيئاً من الطرافة أو الشاعرية، مع القدرة على استنباط أسلوب القصّ المناسب لرواية الحدث... وبين القصّة التي تضيف إلى كلّ هذه الأشياء استنباطَ زاوية رؤيةٍ أعمقَ للحياة وأقْدَرَ على الولوج في صراعاتها اليومية الحقيقية... والإمساك بنبض الألم المكبوت.

من هذا الفارق الجوهري الهام، تكتسب مجموعة غالية قبّاني القصصية الأولى **حالنا وحال هذا العبد** أهميتها، وميزتها، وعنصرَ اختلافها الإبداعي عن السائد (والثابت أحياناً كثيرة) في المشهد القصصي... فها هنا نحن أمام قصص تجيد فنَّ الغوص في العمق سواء أكان هذا العمق ذاتياً - فردياً - أم اجتماعياً - عاماً... وسواء تقاطع الذاتي مع الاجتماعي في الجراح والندوب... أم انفصل كلٌّ منهما عن الآخر، كما يبدو لنا للوهلة الأولى.

● لا شيء مثيراً أو استثنائياً!

تغوص غالية قبّاني في العمق، وهي تراقب أكثر المشاهد عبوراً في حياةٍ يومية مكتظّةٍ باللهاث، والتفاصيل المجانية، والهذر إلى درجة الغثيان.

في قصّة «ما قالَهُ مذيعُ النشرة» لا شيء مثيراً أو استثنائياً كما تقول القصّة بدايةً: سيارة أجرة، تقل خمسة أشخاص، أربعة ركاب وسائق، يستمعون إلى نشرة أخبار من إذاعة بلد بعيد، تتحدث عن أشياء كثيرة، منها: اعتقالات سياسية واسعة في البلد الذي يعيش فيه هؤلاء العابرون، وعن احتجاجات لمنظمة العفو الدولية... وفجأة: يتبادلون الاتهامات الصامتة، ويشتبه الواحد منهم بخيانة الآخر وكتابته «التقارير».. بافتراض غير مبني سوى على الخوف!

تقبض الكاتبة هنا على اللحظة العابرة، لتكشف ببراعة ووضوح وحسٍّ مرهف، حجمَ المفارقة الإنسانية الطارئة. إنّه الخوف الذي تشبَّثَ في ثياب هؤلاء، حين يندسّ صوتُ المذيع الغريب بين أرواحهم، فيجمِّد انشغالاتهم اليومية، ويطلق الارتعاشات المخفية فيهم.

وفي القصّة التالية «صورة»: لقطة لبيت مسوّر لعائلة متوسطة الدخل، اصطفت ثلاثُ سيارات أمامه، ووقفت خادمة ذات ملامح

---

(١) منشورات دار الينابيع للدراسات والنشر، دمشق ١٩٩٣.

آسيوية تسند ظهرها إلى ضلفته المغلقة، فيما كان خادم آخر يغسل واحدة من السيارات. ومن خلال هذه الصورة - اللقطة، الروتينية اليومية، تبني الكاتبة قصّتها المدهشة، وتنفذ من خلال لعبة افتراضية إلى شبكة العلاقات الاجتماعية والإنسانية، التي تحكم المحيط الذي أنتج هذه الصورة. وبكثافة لا تفصح عن كل ما يمور في العمق، تستعرض الكاتبة الاحتمالات التي قد تثيرها هذه الصورة... سواء نشرت في كتاب الصف الرابع الابتدائي مغفلةَ التعليق، أم في صحيفة يومية مذيَّلةٍ بتعليق مسبق الصنع.... لتنتهي أخيراً إلى شخصيات تحوك حوارَها الداخلي وحيدة، وإلى حالة من تكوّم الأحاسيس التي تتسرّب بين الألوان والظلال، في هذا الفراغ اللامتناهي من الخواء واليباس والقطيعة. وهذا ما يجعل من اللقطة الممكنةِ الحدوثِ فريدةً حقاً!

● **بين الاجتماعي والسياسي**

ثمة هاجسان أساسيان يختصران الفضاء الدراميَّ لهذه المجموعة: الحاجة إلى الطمأنينة، بما تعنيه من حرية وأمان وكرامة إنسانية مصونة، والحاجة إلى الحنان والحب، باعتبارهما الدفء الذي سيرمِّمُ أرواحَ هذه الشخصيات المنهكة المكلومة، ويطلق إسارَ مشاعرها الصافية النبيلة.

في قصة «الزغاريد الأخرى بعيدة» شابةٌ جميلةٌ تنتظر إصلاح سيارتها في محطة. ومن خلال هذا الحدث البسيط، يتدفق شلالُ المشاعر والانفعالات في وسط ساكن تتناوبه أشجانُ الصمت والانتظار. وتختصر الكاتبةُ كلَّ هذه اللحظات المتوقِّدة في السطور التالية التي تكشف جوهر الرؤية وعنصرَ التأزم:

«زغاريدُ فرحٍ تتجدّد، وحنانٌ يشعّ من كل جسدها. حتى حين ناولت العجوزَ النقودَ لاحظ حنوَّ أصابعها... وهو منذ ثماني سنوات افتقد الكثير منذ أن غادر بلقيس والصغار. التقاهم أكثر من مرّة، لكنّ الفترة الفاصلة بين لقاء وآخر، يبّست في داخله أشياء كثيرة. صار مجرّد إنسان يتعامل مع أجهزة محطّة البنزين، وبه جوع لحنان ما... فليستقبل المطر، ولينتعش قليلاً».

لا يفترق الوجعُ الشخصي عن أوجاع المجتمع، ولا ينفصل الهمُّ الاجتماعي عن الواقع السياسي في المجموعة. بل تبدو السياسة، باعتبارها محاولةً لإلغاء مجتمع ومصادرة فرد، حاضرةً في خلفيات معظم اللقطات القصصية، إن لم تكن هي محورَ اللقطة نفسها، كما في القصة التي حملت المجموعةُ عنوانَها «حالنا وحال هذا العبد». فهذه القصة تحاول أن تبني صورةً نموذجية للمواطن العربي المستَلَب، المهزوز في الأعماق، وقد تعطّلت إنسانيتُهُ قبل أن تتعطل فعاليتُهُ وقراره... فبدا كياناً بلا ملامح ولا آمال. أما في قصة «كنزة لأبي مجد» فالواقع السياسيّ حاضر في يوميات بيت لا يكفّ عن افتقاد الزوج والأب السجين، وفي شيخوخةِ الزوجةِ التي داهمتها قبل الأوان، وفي الانتظار الذي صار جزءاً من حياة الأسرة... وفي مشروع الكنزة التي تجمّع أم مجد غرزاتِها مثلما تجمّع الحروفَ والكلماتِ في جوّ الصمت الكئيب.

● **الهاجس الفني**

على أنّ الواقع السياسي الذي يلقي بظلاله بوضوح على بعض قصص المجموعة لا ينال من فنيتها ولا يكاد يؤثّر، في قليل أو كثير، على كثافة الإنساني وشاعريّتِهِ فيها... بعيداً عن الشعارات وسطوة الأيديولوجيا. ففي القصّة التي أشرنا إليها أخيراً «كنزة لأبي مجد» يغدو غيابُ الرجل حدثاً من الماضي؛ فلا يتمُّ الخوض في أسبابه أو ظروفه بل يجري التركيز على الواقع الإنساني الذي خلّفه هذه الغياب، ومدى مرارته وقسوته.

ويبدو الشكل الفنّي في هذه القصص، هاجساً أساسياً وأصيلاً من هواجس الكاتبة... وهو يشير إلى تمكّن لافت من تقنيات الكتابة القصصية، وقدرة على التنويع والتجريب والابتكار. تتقاطع الضمائر وتتبدّل محاورُ الرؤية في المادة السردية غيرَ مرّةٍ. وسواء استخدمت الكاتبةُ ضميرَ المخاطَب، أو ضميرَ المتكلّم، فإنّ الحوار الداخلي للشخصيات يبرز بوضوح من خلال هذا الفيض من المشاعر والانفعالات الشخصية التي تفرض نفسها على الراوي المحايد نفسِهِ أحياناً.

اللقطة القصصية في أغلب قصص هذه المجموعة تفرض شكلها الفنّي ومساراتها، كما في قصّة «حيثيات بلاغ لم يكتمل» التي يقوم بناؤها على الأصوات المتعددة والشهادات والإفادات التي تحاول تفسير ملابسات هذا البلاغ، دون تدخّل مباشر من قبل الكاتبة أو الرّاوي. أمّا في قصّة «حالنا وحال هذا العبد» فإنّ الكاتبة تعمد إلى لعبة كسر إيهام واضحة، إذ يتناوب صوتُها مع مونولوج الشخصية الرئيسية في القصّة، في محاولة لتقديم شكل غير مكتمل يزاوج بين حديث الكاتبة عن رؤيتها للشخصية وتعاملها معها أثناء الكتابة، وبين اعترافات هذه الشخصية ذاتها في إطار من التقاطع المونتاجي المحكم. ويبدو الإيحاءُ البصريُّ واضحاً في قصة «صورة» التي تعتمد أسلوبَ التداعيات التي تثيرها صورةٌ واقعيةٌ أو متخيَّلةٌ.

وأما على صعيد اللغة، فرغم ضرورة إعادة بناء بعض الجمل في هذه القصّة أو تلك فإنّ الكاتبة تقدّم لغةً شعريةً متينة مكثَّفةً وموحيةً بلا استطرادات مجانية أو تنميق أسلوبي مفتعل.

حالنا وحال هذا العبد تشير إلى كاتبة قصصية ناضجة، تمتلك عيناً مرهفة، تكتشف من خلالها المفارقات الإنسانيةَ في العابر واليومي من مشهديات الحياة، وتسعى إلى معالجتها بأسلوب يميل إلى الرؤية الشاعرية التأملية، التي تتيح لنا الإيغال بعيداً... من أجل فهم أعمق، ومشاعر أغنى، ومواقف أكثر صفاءً وإنسانية ونبلاً.

٢ - «هذا عذب فرات» لابراهيم العلوش(٢)

هذا عذب فرات(٢) هي المجموعة القصصية الأولى لابراهيم العلوش، ابن مدينة الرقة على ضفاف نهر الفرات. وهو كاتب يبدو هنا شديدَ الوفاء لبيئته بأجوائها ومناخاتها، أصيلَ الانتماء لقيمها ومعانيها، ولرمز الحياة المتجدّد فيها: الفرات.

إحدى عشرة قصّة تضمنتها المجموعة في صفحاتها الأربع والستين، مسرحُها الأساسيُّ: القرية بأناسها البسطاء، والنهرُ بجريانه الأبدي وعطائه الدائم. وما بين القرية والمدينة تتنقّل بعضُ شخصيات هذه القصص بحثاً عن حب مفقود، أو حلم قديم أفل... ففي قصّة «زيارة غير عادية»، التي تفيض بالحنين إلى سنوات الدراسة الجامعية الأولى يتجوّل بطلُ القصّة مبهوراً، يبحث في زحام المدينة عن حبِّه الأوّل التائه، والمتلاشي في طنين هاتف لا صوت فيه ولا عنوان له. أمّا في قصّة «عودة الغائب»، فيعود البطل ليبحث عن الوجوه والأشخاص والأمكنة التي وُجِدَتْ في أزمنة أخرى، يبحث عن المشاعر الإنسانية الأصيلة التي لا تتبدّل

(٢) إصدار خاص، دمشق ١٩٩٤.

رغم قسوة المناخ وشظفِ العيش، وتبدُّل القيم، ويبحث أيضاً عن اللحظات الهاربة التي تعلن الإفلاس والخواء الوجداني في زمن الاستهلاك. وأما في قصة «البساط» فتتخذ العودةُ إلى القرية ذريعةً أخرى وطابعاً آخر، إذ يعود ابنُ القرية القديم الذي يكاد ينساه أهلها ليبحث عن «البساط» الذي استأثر بخياله حين كان فتى يافعاً... لكن هذا البساط الذي يدفع ثمنه في البداية رزمةً كبيرة من النقود، هو جزء أثير من قصة حب عرفتها القرية؛ إنّها قصّة حمدة التي أحبّت فتًى مات في مقتبل العمر، فتحوّل حبّها الموؤودُ إلى خيوط ملونة تنسجها بمهارة باهرة... وهو لذلك يبقى جزءاً غالياً من ذاكرة القرية وحكاياتها، ومن آلام مبدعته... وهكذا تقف القرية في النهاية لتحول دون بيعه!

● طقوس وحياة

ومثلما يتغلغل النهرُ في حياة المنطقة وفي أحلام أبنائها وذكرياتهم، يتغلغل كذلك في قصص هذه المجموعة، ليصوغ المعادل الفنّي لكثير من دلالاتها ورموزها. فمحمد بطل قصة «عودة الغائب» يقول: «أريد أن أرجع إلى النهر»، لكن صديقه يردّ قائلاً: «صار النهر بعيداً» (ص ٢٨). هكذا يغدو الفرات رمز الزمن الجميل الذي مضى، رمزَ الخصوبة التي جفّ نسغها في نفوس الغائبين، وفي نفوس أبناء المنطقة أحياناً، ورمزَ العودة إلى الأصالة بكل ما تختزنه من ألَق ودفء وحياة.

والواقع أنّه لا تكاد تخلو قصّةٌ من قصص هذه المجموعة من ذكر للفرات، أو استحضار لمعانيه الكبيرة والخالدة التي لا يملّ الكاتب من التغنّي بها، والتنويع على معطياتها، وتوظيفها لإظهار المتناقضات في حياة الأبطال، وفي أجواء هذه القرى المنهكة على قارعة العطالة والانتظار حيناً، وعلى تخوم البادية التي تنشر ألسنة اللهب والعطش حيناً آخرى.

في قصة «الماء» على سبيل المثال، ثمّة هاجس مَرَضيّ لدى بطل القصّة الأستاذ حسين؛ فهو «يشعر دائماً أنّه بلا ماء وأنّ الماء على وشك مفارقته» (ص ٢٠).. إنّه يبحث عن الارتواء بلا جدوى... وهو حين يطلّ من مكتبه، في الطابق السادس على الفرات الذي طلته شمسُ الضحى بالفضة، يرى في اندفاعه الدائب «كأنّه على موعد يوشك أن يفوته»، ويودّ لو يعيش ذلك الانطباع ويخرج من حالة اللامبالاة المهيمنة عليه.

يتداخل النهرُ في حياة النّاس فيغدو مصدرَ فرحهم وبهجتهم، وصورةَ حنينهم وموئلَ أشواقهم. لكنه رغم ما يشيعه في حياتهم من دفء وعطاء، يبدو عاجزاً في أحيان كثيرة، أن يغسل الصدأ الكامنَ في الأرواح... أو الغبار الكثيفَ الذي يكدّر صفاءَ النفوس وصفوَ الحياة؛ إنّه مرآة هذا الكدر، مثلما هو صورة الفرح المشع، والحزن المشع أيضاً:

«تداخلت الزغاريد بأصوات الغناء والنواح، بضجيج الأطفال الذين أرعبتهم الدموعُ في عيون ذويهم، وتوحدت الأصواتُ بأغنية فراتية حزينة، ذلك الحزن الفراتي العميق الذي يملأ النفوس في البادية... لعلّه تعبير عن أمنياتهم التي يحول الحرمان دون تحقيقها فتشتت الأماني عبر البادية، تنقلها أمواج السراب الممتدة إلى المدى... أو لعلّه حزن زَرَعَهُ الفرات في نفوس أناسه، تعبيراً عن حلمه الضائع وسط الهجير وخواء البادية» (ص ٢٤).

● نكهة بيئية خاصة

على صعيد الشكل الفنّي، يبدو إبراهيم العلوش أسيرَ الشكل التقليدي للقصّة باعتبارها لقطةً تختزل مشهداً افتراضياً من الحياة بأسلوبية حكائية معيّنة. وانطلاقاً من هذا يسهب الكاتبُ في وصف التفاصيل الصغيرة ضمن إطار اللوحة البانورامية العامة للمشهد (شوارع المدينة – طرقات القرية – السوق – السباحة في النهر...إلخ). وباستثناء بعض الجمل الحوارية القصيرة، فإنّ المقاطع الوصفية هي الطاغية في المادة السردية للقصّة. ومن خلال هذا الوصف المشهدي، ينجح الكاتب في تصوير الحالة النفسية لشخوص قصصه ورواتها، وفي التعبير عن مواقفهم الحياتية والفكرية الخاصة في الزمان والمكان في آنٍ معاً.

ويقدم الكاتب قصصه على لسان الراوي الذاتيّ أو المحايد، بأسلوب حكائي تقليدي يسير فيه الحدثُ على مستوى زمني واحد غالباً، هو مستوى الزمن الحاضر... بشكل متتابع وبسيط في بنيته الدرامية. وهكذا فرغم سلاسة المادة السردية وتماسكها، ورغم حميمية اللغة التي يكتب بها إبراهيم العلّوش وشفافيتها الزاخرة بالمعاني والدلالات والصور المبتكرة أحياناً، فإنّنا لا نكاد نجد أثراً للجديد في البناء الفنّي لهذه القصص، ولا أيَّ نزوع نحو المغامرة، سواء في البحث عن فكرة القصة أو في معالجتها وأسلوب عرضها وصياغتها.

وحدَها النكهةُ البيئية الخاصة، المتجلّية في القدرة على التوغّل في نبض الحياة الداخلية للمنطقة والنّاس وطقوس الحياة ومدى ارتباطها بالنهر العذب الفرات... وحدها هذه النكهةُ البيئيةُ الخاصةُ، هي التي تعطي لهذه المجموعة قيمتها ولونها، فيما تبرز قدرة الكاتب على استحضار نهر الفرات كشخصيةٍ دراميةٍ حاضرةٍ في عمق اللقطة القصصية، وفي الفضاء العام للمجموعة، لتؤكّد أصالة هذه الخصوصية البيئية وتكامليتها.

٣ - «الاعتراف الأوّل» لكوليت بهنا[٣]

بدهشة اللقاء الأوّل والحب الأوّل ومغامرة المعرفة الأولى ومفاجآتها، تكتب كوليت بهنا مجموعتها القصصية الأولى، التي تبدو في مناخاتها، وهواجس شخصياتها، وأساليب التعبير الفنّي فيها، أمينةً جداً للعنوان الذي تحمله: «الاعتراف الأوّل». ذلك أنّ المجموعة برمتها تبدو بيانات واعترافات عن الحياة الداخلية لشخوصها، بكل ما تكتنفه من حنان وخيبة ومرارة واغتراب روحي آثم.. وحزين في الآن نفسه. فهي اعترافات عن حياة تتكشّف فظاظتها وقسوتها للقارئ، مثلما تتكشّف لأصحاب العلاقة أنفسهم وهم غارقون في براءتهم ونقائهم، يبحثون عن فسحة نظر يطلّون بها على عالمهم القريب، يتأملونه، ويسترقون في ثناياه بصيصَ معرفة، يرممون به ما تبقى من حياتهم المهدورة.. ومن خلايا أرواحهم المتناثرة حطاماً على قارعة الزمان الثقيل.

أصوات، ومونولوجات، ورؤى لعشاق ناضجين بأمنياتهم المترعة بالرغبات يهددها الموت... أزواج يبحثون عن صدى

(٣) من منشورات دار الطليعة الجديدة – دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، ١٩٩٥.

لحياتهم الزوجية المشتركة وقد بهتت، وَغَدَتْ بعد عشرين عاماً من السجن والظلم صدءاً عتيقاً.. أطفال يعترفون لأوّل مرّة، هاربين من أفق المكان الضيّق إلى سماواتهم الواسعة.. أصوات ومونولوجات لعالم الأحياء يبحثون عن الحياة، وعالم الأموات الذين لا يُسمح لهم بالموت براحة. وبين هنا وهناك مايسترو بقلبه الكبير يخترق العالمين فيرحل وحيداً دون أن يملك صوتاً يودّع به الآخرين، ويعود وحيداً في مأتم لا يأبه له أحد. وقبل هذا كلّه يبزغ من رحم الأمّ صوتٌ مُغامِرٌ يبحث عن أبوّته، وعن الحب الذي جمع بين أمّه وأبيه يوماً، وعن حقّه في حياة يتأهّب لاقتحامها ببراءة وودّ، قبل أن يكتشف ونكتشف معه أنّه «فضيحة» مصيرُها الإجهاض!

● مستويات لغوية متباينة

هكذا يغدو تنوّعُ شخصيات هذه القصص، وتدرُّجُها المعرفيّ والاجتماعيّ على مدى زمني كبير: من جنين في رحم أمّه لم يُحدَّد جنسُهُ بعدُ، إلى عجوز طاعنة في السن والوحدة التي تصنع معجزتها.. يغدو هذا التنوّع، أفقاً مفتوحاً وواسعاً على مجتمع تختصره نماذجُ إنسانية متباينة، مثلما هي متباينة الهموم والهواجس والأحلام.

ولئن لاحظنا أنّ «المونولوج» الذي يذوب الكاتبُ عبره – مباشرة – في الشخصية، هو الشكل الطاغي في قصص هذه المجموعة، فإننا ندرك صعوبةَ المستويات اللغوية المختلفة والمتمايزة، التي يفرضها الأداءُ الفنّي في هذه المجموعة باعتبارها المنطق الفني الذي يفرض نفسه بشكل أو بآخر. والواقع أنّ «كوليت بهنا» تبدي هنا مرونة وغنى لافتين في التعبير عن لغة شخصياتها ومضامين قصصها المتنوعةِ الأجواءِ والأحداث. فبينما تبدو لغةُ القصّة الأولى («مغامرةُ رحم») على قدر كبيرٍ من البساطة الظاهرية التي تتناسب تماماً مع جنين يتحدّث عن عالم يستكشفه ويحاول أن يدرك كنه علاقاته المعقّدة والغامضة بالنسبة له، نجد لغةَ القصّة التالية («أمنية») في غاية الرقة والعذوبة الشاعرية التي تنطوي على مباشرة غزلية، وهي تتحدّث بلسان عاشق ينتهي متكسّراً تحت نعش حبيبته المحمول على كتفيه... فيما نلمس في القصّة الثالثة («٧٠٠٠ قبلة») ذبولاً وانكساراً خانقين ينعكسان شيئاً فشيئاً في هذا الصراع المتين بين الشك واليقين، وفي هذه اللغة التي تخفت شاعريتها، وتتماوج إشراقاتها، لتنتهي إلى حزن أسود، وإلى دموع تغدو علامة فارقة لزوجين قديمين لا يتعرّف الواحد منهما إلى الآخر إلاّ من خلال دموعهما أخيراً. أما في قصّة «الاعتراف الأوّل» التي تقدَّم على لسان راوٍ هو أحد شخوص القصّة، فإن اللّغة هنا تنطوي على قدر كبير من الفضول المعرفي، واللهفة المشوبة بنزق طفل يكتشف خطاياه.

● أفكار تجريبية موحية

تتميز قصص هذه المجموعة – على صعيد آخر – بقوّة الفكرة التي تنطلق منها أحداثُها، وبتنامي البناء الحدثي بما يعكس غنى مخيلة الكاتبة، وقدرتَها على تطوير اللقطة القصصية، والمضيّ بها إلى آفاق جديدة موحية. ففي قصّة «حتى أنت يا روبوت» تنطلق الأحداثُ من فكرة الزّواج بين امرأة عادية، ورجل آليّ في القرن المقبل أو ما يليه حيث التطوراتُ العلميةُ المذهلة. وتنجح الكاتبة انطلاقاً من هذه الفكرة، في أن تبني عالماً متخيلاً، شبيهاً بقصص الخيال العلمي، حيث التفاصيلُ المدروسة التي لا تتعارض في شطحاتها الخيالية مع السياق العلمي. لكنّ القصّة تنحو منحى اجتماعياً طريفاً لأنّ هذا الروبوت «ابن الستين ماكينة» يخون زوجته، وينتهي بهما الأمر إلى الطلاق. وفي قصّة «هل تتذكرني الآن» رسالةُ شكوى إلى محافظة المدينة من عالم الأموات الذين «لا يُسمح لهم بالموت براحة»، وتتكشف خلالها متاعبُ الحياة الدنيويّة الماضية وإهاناتُها.. وتنتهي بانضمام المحافظ نفسه إلى عالم الموتى. وأما في قصة «رسالة وداع» فثمّة رسالة من فتاة إلى سريرها الأثير الذي ستودّعه لتنتقل إلى حياة الزوجية. فيما تنطلق فكرة «معجزة الخالة فوزية» من عجوز تدفع بها وحدتُها القاتلة إلى الحديث مع الساعة الناطقة! وتدور القصة الأولى «مغامرة رحم» حول جنين يخاطب والدته عبر مونولوج أحادي الصوت، ثم يكتشف أنها تعتزم إجراء عملية إجهاض بالاتفاق مع أبيه، وأنّه سيُسحق تحت وطأة اعتباره «فضيحة».

كل هذه الأفكار التجريبية الجديدة والموحية، تفتح الآفاق أمام قارئ المجموعة ليتلمّس عالماً خصباً، تنجح مبدعتُهُ في العثور على نقطة انطلاق متينة للولوج إلى مشكلاته، ومعالجة نماذجه، وتقديم تصورٍ دراميٍّ محكم للعلاقات المتصارعة في ثناياه... بل إنّ هذه الأفكار تشير إلى عين مرهفة ودؤوبة في مراقبتها للحياة، كما تشير إلى مخيّلة مجنّحة.

● هواجس إنسانية أصيلة

تبدو هذه المجموعة ذات مناخ «اعترافي» كما أسلفنا. فأغلب قصص المجموعة تتخذ شكلَ المونولوج («مغامرة رحم» – «أمنية» – «هل تتذكرني الآن» – «عزيزي رئيس التحرير» – «معجزة الخالة فوزية»). وحتى في القصص التي يغدو فيها الراوي أحَد شخوص القصّة لا راوياً محايداً (كـ«الاعتراف الأوّل» – «المايسترو» – «حتى انت ياروبوت») فإنّها كثيراً ما تتقاطع مع الحوار الداخلي الخاص للشخصية التي تروي. على أنّ تنوّعاً واضحاً يحكم هذه المونولوجات ليعطي للقصص تمايزاتها واختلافاتها. فمن المونولوج الموجّه للآخر، إلى ذاك الذي يخاطب الذات، مروراً بأشكال الرسائل والشكاوى شبه الرسمية، يتكامل المناخُ الاعترافيُّ الذي ينطوي على بَوْح إنسانيّ شفّاف وآسر وعميق، يتجلّى أكثر ما يتجلّى في قصّة «٧٠٠٠ قبلة» التي يقوم بناؤها الفنّي على مونولوجين متقاطعين لزوجين يحاول كلّ منهما أن يكتشف صورة الآخر.. إذ يعود الرجل بعد عشرين عاماً من السجن ليبحث عن صورة زوجته التي اختزنها في ليالي الظلم الموحشة الطويلة، يغالب فيها الشكَّ باليقين، ولا يملك أخيراً إلاّ أن يهدر دموعه بصمت يجلو حقيقةَ الصورةِ القديمةِ والودِّ القديمِ المتجدّد.

والواقع أنّ هذا البوح الإنساني يسري بشكل أو بآخر على معظم قصص المجموعة، حيث تذوب الكاتبة في هواجس شخصياتها ومعاناتهم بعذوبة وحنان، تتلمّس أثرَ الزمان الموحش يقسو على وجه «ربا» وحياتها المهدورة بانتظار حلمٍ أفل... وعلى الخالة فوزية وهي تشمّ رائحةَ الصوت البشري في الساعة الناطقة، فينطق الصوت أخيراً، مثلما يأتي القطار الرحباني في مسرحية «المحطّة». ومن خلال هذا الإحساس الإنساني الدافق، تبرز شخصيةُ الكاتبة بروح يملؤها الظّرفُ، وتوشّيها أطيافُ السخرية اللاذعة المحبوكة بذكاء وبحسٍ انتقادي أصيل لا يهادن.

كوليت بهنا في **الاعتراف الأوّل** تطلّ بشخصيتها القصصية الطموحة وإمكاناتها ورؤاها، من دون ادّعاء ولا تكلّف... وتطل بهواجسها الإنسانية الأصيلة، القادرة على اتخاذ الموقف الفكري والفنّي في آن واحد. وإذا كنّا قد نختلف معها في تفاصيل بعض القصص، وفي تفاوت سويّة هذه القصص فيما بينها، وفي التعبير الصحفي الذي يطغى على لغة القصّة أحياناً،... فإننا سنقف مع ذلك أمام كاتبة قصصية لديها الكثيرُ ممّا تقوله، والكثيرُ الكثيرُ ممّا تطمح لبلوغه والارتقاء إليه.

٤ - «حبيبتي الميتة تصنع قهوة لذيذة» ليوسف قندلفت[٤]

في مجموعة يوسف قندلفت القصصية الأولى هذه لا يبحث المؤلّف عن الحدث المثير في بناء القصّة، ولا يُعنى بالإلمام بتقنيات تدلّ على حِرْفة عالية في الكتابة، ولا باللّغة الأدبية التي تأسرك بشاعريتها وسلاستها وعذوبتها... بل هو يلهث - فحسب - وراء الحالة يبحث في ثناياها عن الإنسانيّ الخاصّ، والاجتماعيّ العامّ، وعن الحزن الذي يوحّد بينهما أو يخلق تناقضاتها في آنٍ معاً.

لحظات لقاء، وداع، حب وهيام، موت... وموت آخر على قيد الحياة... فقر وفرح وعجز ورجولة تضطهد ذاتها خوفاً من أن تكتشف هذه الذات حقيقتها. تلك هي المحاور التي تدور قصص قندلفت في فلكها، ويحاول الكاتب من خلالها أن ينقل إلينا توقاً لا ينفد للانعتاق في عالمٍ يضع نفسه - باستمرار - على النقيض من هذه الحالات البريئة والحالمة والنقية، التي تؤذي نفسها كلّما أوغلت في الحبّ والصدق مع الذات، وتؤذي نفسها كلّما أوغلت في القطيعة مع هذا العالم.

ثمّة أجزاء محطّمة في إطار الصورة، وفي الصورة نفسها، على الدوام.

أجزاء وشخصيات يحطّمها العبثُ الطفوليُّ، والحبُّ الجنونيّ، والفرحُ الذي يقتنص فرصته عنوةً، فيحطّم الفرصة ويحطّم نفسه. كلّ شيء في العالم يبدو مادّةً لهذا العبث، ولهذا الحب، ولهذا الفرح. لكن لا شيء يمنح شخصيات هذه القصص القوّةَ على مقاومة مأساتها؛ لا شيء يمنحها الثقةَ والصبر على مواجهة العالم. وحدَهُ الإحساسُ الكامل المسبق بالهزيمة هو ما يجعلنا نهزّ - كما هي حالُ الشخصيات الروائية - بكل الكوارث التي يعدُنا بها العالَمُ، ونعلن انتماءنا: للانتظار، وللوداع، ولليأس، وللحب الذي يشرق من جديد، أو يولد به العالم من حطامه السابق.

● مناخ قصصي واحد

تحاول هذه القصص أن تؤكّد تناغمها في مناخ عامٍّ واحد يربط فيما بينها، سواء من حيث التكرار الذي يحكم الانفعالات الداخلية لدى أبطال القصص: (الرغبة في التوصل - الهيام - الاستلاب) أم من حيث الهواجس التي تلح على عوالم بعض القصص (الوداع - الموت). ويعالج يوسف قندلفت الحالات الإنسانية المرهفة التي يقدّمها في قصصه من زاوية رؤية واحدة تقريباً: وهي الرؤية التي تتسلّح بالحزن لتعطي اللقطة القصصية دراماها الداخلية التي تفرض نفسها على المتلقّي، وتحاول أن تستأثر بمشاعره. فالحزن هو السلاح الدرامي الأقوى للإحساس بالمأساة والوصول إلى عمق الحالة الإنسانية، تماماً مثلما يبدو سلاحاً لمواجهة العالم ورؤيته كما هو. والحزن هنا يعني الإلفة والثبات، والانتماءَ إلى الانهيار والحطام الذي يعيد نفسه، ليؤكّد مشروعية وجوده، ومشروعيةَ استمراره أيضاً. ويتضح هذا - أكثر ما يتضح - في نهايات القصص التي تبدو مفتوحة على وضعٍ راهن، يفرض نفسه - من جديد:

«فابتسمت وبدأت قصّتي من جديد... دوم... دوم... دوم...». (ص ٢٣)؛ «فعاد يضمّها لوداع آخر» (ص ٢٩)؛ «وركضت خائفاً نحو الباب الخارجي، لا بدّ أنّها بعثت حية من جديد» (ص ٤٢).

● تفاوت الأداء الفني

يقدّم يوسف قندلفت قصصه في بناء سردي بسيط، يبرز من خلاله ضمير المتكلّم على شكل مونولوج داخلي تارة «امرأة حَلَمَ بها الرشيد» - «حبيبتي الميتة تصنع قهوة لذيذة» - «رسالة عبر البحر المتوسط» أو بصوتِ راوٍ هو أحد شخوص القصة («عندما تنزاح الستارة» - «غجر.. غجر» - «دزيد يمونة حبيبتي» - «رسالة من حبيبتي الميتة»). وباستثناء بعض القصص التي يقدّمها الكاتب على لسان راوٍ محايد («وداع آخر» - «فرحة» - «مرزوق»...«ميتة النساء»)، فإنّ التقاطع يجري بين أنا الذات، وأنا الآخر ليؤكّد ذاتية هذه القصص واقتحامَ الكاتبِ للحدثِ والحالةِ... بل وللحوار أحياناً. وإذا كانت الذاتية خياراً أدبياً مشروعاً للكاتب... بل ويتلاءم - هنا - مع طبيعة الحالات التي يرصدها في هذه المجموعة، فإنّ البناء الفنّي هو ضرورة لازمة. وما بين الخيار والضرورة تكمن حرفية الأداء وتبرز قدرات المؤدّي. والواقع أنّ البناء الفني في هذه القصص يبدو وليد لحظة الكتابة الآنية، أكثر ممّا هو نتاجُ حرفةٍ وَسَعَةِ اطّلاع على تجارب القصة القصيرة وحسن الاستفادة منها. وعليه فإنّ الكاتب لا يقدم أداءً مدروساً ومحكماً في الانتقال بين السرد والحوار، وفي تبدّل الضمائر وتقاطعها دائماً... بل يتفاوت أداؤه تبعاً لتفاوت قيمة اللقطة القصصية.

أما استفادته من التراث الشكسبيري وبعض النصوص الدينية وأغاني فيروز، من خلال تقنية التقاطع المونتاجي التي هي أحد تأثيرات السينما في الأدب، فهي - كما قدّمها الكاتب في قصصه هنا - تنطوي على قدر كبير من البدائية، بسبب اعتماد هذه المقبوسات كذروة مستعارة للقصة تحاول تدعيم الحالة، دون أن تدخل في عمق نسيجها الدرامي وتؤثّر فيه تأثيراً يضيف لهذه الحالة ولا يكرّرها ففي قصة «وداع آخر» نجد أنّ أغنية «لا أنت حبيبي» تكرّر الحالة، وتشكل عبئاً على النصّ في لحظات مفصلية هامة يفترض أن يبرز فيها دورُ الكاتب ولغتُهُ وحرفته! لكنني بالمقابل سأبدي إعجابي بطريقة استحضار يوسف قندلفت لعطيل ودزيديمونة في قصة «حبيبتي دزيد يمونة» التي تتقاطع فيها هواجسُ عطيل مع هواجس بطل القصة على مستويين: الأوّل «تداعي الذاكرة» والثاني «اللحظة الحاضرة»؛ وهما مستويان يتقاطعان في دائرة مشتركة، هي الحالة الشعورية النفسية التي أجاد الكاتبُ التعبير عنها.

● لغة القصة أم لغة الكاتب؟!

تفتقر لغة يوسف قندلفت في مجموعته القصصية هذه إلى عنصرين هامين:

الأوّل: جدّةُ الصور الفنية والقدرة على الابتكار.

الثاني: ارتقاء سويّة الإنشاء الأدبي.

● على الصعيد الأول: تحفل المجموعة بالكثير من الصور الفنية المستهلكة التي لا أثر فيها للتجديد أو الابتكار من مثل: «وجهك قمر في ظلمة الحياة» (ص ٣٤)؛ «أحلام يقظتي دموعها كأمطار استوائية» (ص ٤٥)؛ «تفلت بجسدها القاسي كالصخور» (ص ٤٦)؛ «حلّقنا سوياً بأجنحة السعادة الكاذبة فوقعنا في بئر الأحقاد»؛ «ركضت في الأزقّة كالمجنون» (ص ٣٥)؛ «ركضت كالمجنون في الشوارع» (ص ٦٦)؛ «تاه في الشوارع

---

(٤) إصدار خاص، دمشق، ١٩٩٥.

كالمجنون»...

وفي هذه الصورة الأخيرة على سبيل المثال نلاحظ أنّ التكرار يطول أكثر التشبيهات مألوفيةً في الحياة، عنيتُ: «الجنون». وبالطبع فليس على كل كاتب أن يأتي بصورة جديدة في كل جملة، بل إنّ للتكرار جمالياته أيضاً، حين يترافق مع الابتكار الذي هو أساس الإضافة الإبداعية لأيّ عمل فنّي!

● أما على صعيد سوية الإنشاء الأدبي، فإنّ ركاكة ما تحكم بناء الجمل لدى الكاتب. وهو ما يقلّل أحياناً من جمالية اللقطة القصصية الشاعرية التي يقدّمها.. من مثل قوله: «توحشنا الظلمة من حولنا» (ص ٥٢)؛ «دموع الأطفال عادت إليّ عند موتها»؛ «بعدها تعود للحياة آلام اليأس وأبدية القهر» (ص ١٠٩)..

على أنّ الشاعرية التي يخفت بريقها في لغة الكاتب أحياناً، سرعان ما تتوهج في الفضاء القصصي للمجموعة لتقدّم لنا جوّاً آسراً، شفّافاً، تتماوج في سماواته أطياف الحزن الذي يجلو حقيقة الأشياء، وتحلّق في رحابه براءةُ العبث الطفولي المسحور والخائب دائماً... وهو العبث الذي يعود إلى نبع الطفولة الدافق ليثبت أنّه الأقدر على مقارعة العالم والتنصّل من قيوده.

عَروة يهجُر السيف

إلى الشاعر: نزار قبّاني

صالح الرحّال

عَفا الصَفَا يا نزارُ، وَهذا المَدَى
مُوغلٌ في انكساراتهِ
لا صباحَ يُولِّدُ فينا الشموسَ
ولا مَعْلماً في السُرى
وهذي الحِرابُ التي تَفْجأُ الصَدْرَ
والأمنياتُ ترفُّ كمَا الطيرُ
مَذبوحةً بالنشيجْ
هُو الحُلْمُ يأخذنا لانتجاعِ
الغيوم بِساطاً
إلى آخر العُمْرِ
وَالوقتُ هذا المُراوغُ
أيّامُنا والسنونْ
وَها إنَّ تيهاً
يُزَلزلُ أرواحَنا وَالصدورْ
كأنّا مَداراتُهُ
وَانتماء الفَراغِ
إلى اللامكانْ..

***

عَفا الصَفَا يا نزارُ، وَلا خَيْلَ
في صَبَواتِ القِفارْ
فَعُرْوةُ يَخذلهُ الصَبْرُ
يمضي بعيداً
يُسامرُ سيفاً تَأبَّطَهُ الدهرَ
«أنتَ الذي ذلَّكَ الأهلُ والأقرباءُ
فَمُتْ كَما ماتَتِ الخيلُ مِنْ قَبْلُ
إنّا سَنَدخُلها آمنينْ
تَعِبْنا وَشاخَ الطريقُ
وَلَمْ يَبْقَ لي حاجةٌ في اشتمالِكَ
إنّي سألجأُ لِلخَصمِ
ارفعُ هذا السلامَ النبيلْ
وَأجْلسُ قُربَ العَدوِّ
أُعاقرهُ الكأسَ والخُبزَ»
«أريحا» وَيكفي
ألم يَعْفُ عنّي ويرفعني سيِّد
المسْتحيلْ
سَأمرغُ أنفَ الصعاليكِ
أفقأُ أعينهم واحداً واحداً
وَهذا المَسَارُ المُخاتلُ أبلَسني
وَهمُهُ والصراطُ الحنيفْ..

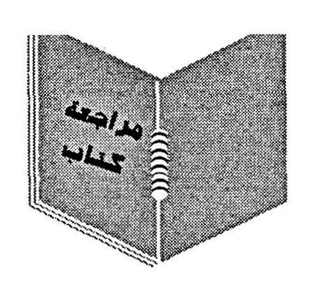
***

عَفا الصفا يا نزارُ
اقتَلَعْنا مِن الماءِ، هذا الغموضُ
العقيمْ
وَلم يبقَ فينا مِن الماءِ
لا روحُهُ، مَدُّهُ، ثَورةُ الموجِ فيهِ
وَكلُّ التكاوينِ، كانت على شَبَهِ الماءِ
لكنّها لَمْ تكنْهُ

***

إنّهُ مَسْربُ التيهِ ندخلهُ
لا... لَنْ يكونْ
سنحملُ في كفِّنا النعشَ والموتَ
والسيفَ
وَالأمنياتِ وهذا الجنونْ...

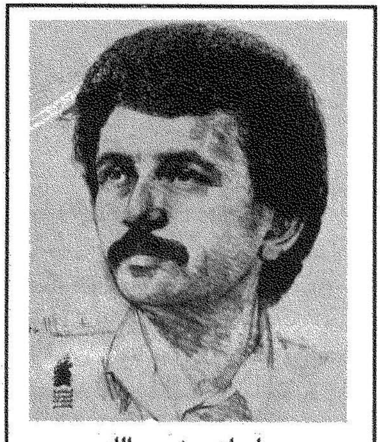
ادلب (سوريا)



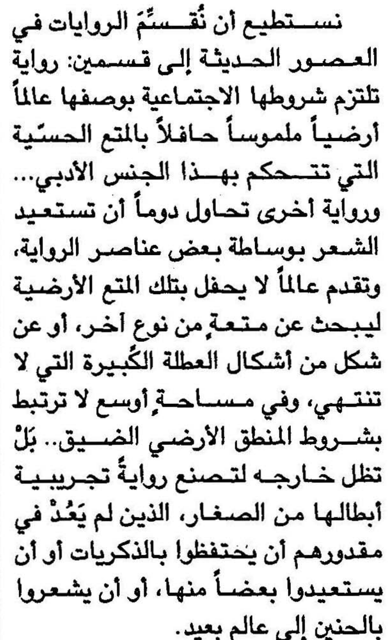
الرواية التي لا تنتهي(*)



مهنّد يونس



ابراهيم نصر الله



نستطيع أن نُقسّمَ الروايات في العصور الحديثة إلى قسمين: رواية تلتزم شروطها الاجتماعية بوصفها عالماً أرضياً ملموساً حافلاً بالمتع الحسّية التي تتحكم بهذا الجنس الأدبي... ورواية أخرى تحاول دوماً أن تستعيد الشعر بوساطة بعض عناصر الرواية، وتقدم عالماً لا يحفل بتلك المتع الأرضية ليبحث عن متعةٍ من نوع آخر، أو عن شكل من أشكال العطلة الكبيرة التي لا تنتهي، وفي مساحةٍ أوسع لا ترتبط بشروط المنطق الأرضي الضيق.. بَلْ تظل خارجه لتصنع روايةً تجريبية أبطالها من الصغار، الذين لم يَعُدْ في مقدورهم أن يحتفظوا بالذكريات أو أن يستعيدوا بعضاً منها، أو أن يشعروا بالحنين إلى عالم بعيد.

في هذه الرواية التي بين أيدينا ليس هناك استرجاع بعيد، بل عرضٌ مُجسَّمٌ للحاضر تم تجسيمه بوساطة الرغبة الآسرة في الاحتفاظ بالعالم الشعري، الأمر الذي يحقّق للرواية استعادةً تجريبيةً من لدن القارئ وحده، بعد أن ينتهي من قراءة هذه الرواية المفتوحة. وهي ليست سيرة ذاتية مادامت الصفحة الأخيرة منهاتُقدِّمُ لنا البطل وهو مايزالُ في سنّ صغيرةٍ، وليس بوسعه في هذه السنّ أن يقترحَ مسافةً بينه وبين العالم الواسع ليتكلّم عن ماضيه البعيد في لحظة الحاضر. تتابع **طيور الحذر** أفعال البطل الصغير طوالَ حياته القصيرة وهو مشغولٌ بمنطق آخر يختلف عن منطق الكبار.

متعة رواية الصغار

في هذه الرواية، نرى ا لكبار أوّلاً من وجهة نظر الصغير قبل أن يغادر بيته، نراه بعد أن يغادر البيت ليلعب لعبته المفضلة في صيد العصافير مع أقرانه. ولا نجد في لعبهم ما يُذَكِّرُ بقلق الحياة اليومية، فهم يصنعون روايةً مختلفة في اندماجهم الكلّي بعالمهم الخاص وفي عطلةٍ واسعة. البطل الصغير، في رواية ابراهيم نصر الله، يكتفي بأن يعيش في رواية الحياة التي تنمو أمام القارئ، ولا تعيد عليه سرد حياةٍ قد انتهت.

لا تقدم هذه الرواية محاولة للتطابق مع العالم، لأنّها تتطابق معه فعلاً. وهي لا تقدم العالم من الخارج، بل من الداخل. ولا تسرد لنا ما يحدث وتُعلّق عليه، بل إنّ الأحداث تُقدّم نفسها بنفسها. ذلك أنّ الشخصيات التي تحظى بأهمية كبيرة في الرواية تندمج مع العالم ولا تراقبه، باستثناء الصغير حين كان طفلاً رضيعاً يراقب أهله من سريره ويخاطب العالم بضمير المتكلم الذي يمكن تبريره، في الصفحات الأولى من الرواية، لأنّ الطفل لم يتطابق مع العالم بعد، ويُحِسُّ غربةً ووحشةً في عالم الكبار.

على صعيد الجنس الروائي، فإن عملاً من هذا النوع أقرب إلى المشاعر منه إلى الحواس، أو إلى التطرّف فيها، وهو بذلك رواية بقلم شاعر. وفي الرواية الأوروبية نماذج كثيرة مهمّة لروائيين كتبوا رواياتهم وهم شعراء ليظلوا متميزين بطابعهم الخاص في كتابة الرواية التي تحاول أن تسترجع عالم الشعر. ويكفي أن نذكر منهم روائيين شعراء مثل: جيد وريمون راديكيه وكوكتو، ولا يعني ذكرهم أيّةَ محاولة للمقارنة بين رواياتهم من جهة ورواية **طيور الحذر** من جهة أخرى لأنّ هذه تتميز بعالمها الخاص والمستقل.

ومن ناحية أخرى، فإن فنّ الرواية يعتاش عادةً على المتع الأرضية ويستلهمها بعمق في صنع الشخصيات الروائية. وإذا فكّرنا أن اصطياد العصافير في هذه الرواية هو شكلٌ من أشكال تلك المتع، فإنّ هذا النوع من المتعة يتوقف عند الشرط المأساوي ولا يحيد عنه. ونعني بذلك أنّ متعة اصطياد العصافير تستمر حتى السطر الأخير من الصفحة الأخيرة من الرواية:

«فرحاً لأنّ عصافيري كانت ترتفع وترتفع.. عصافيري.. وعصافير أخرى لم أكن رأيتُها من قبل، وكانت هناك رفوف سنونو.. أيضاً.»[1].

تلك هي العبارة الأخيرة من الرواية. ولا شك أن عبارة «وعصافير أخرى لم أكن رأيتُها من قبل» تعني أنّ الرواية المفتوحة لا يمكن أن تنتهي مادامت هناك عصافير ماتزال ترفرف. وهذا الفعل هو الشرط المأساوي العالي في هذه الرواية لأنّه يمثل المتعة الأرضية الوحيدة فيها، ويبرّر وجود الأطفال في عالم واسع الأرجاء، ليس فيه ما يشغلهم سوى اصطياد العصافير، مُبرّراً وحيداً لحياتهم.

الرواية، بذلك، لا تسرد حدثاً لتُطوّر شيئاً فشيئاً وضعاً مأساوياً يصل ذروةً ما ليتبدّد بعدئذٍ في أرجاء المساحة

(*) ابراهيم نصرالله: **طيور الحذر** (بيروت، دار الآداب، ١٩٩٦).

(١) المصدر السابق، ص ٣٣٢.

الروائية الشاسعة، بل هو يقدّم الذروة منذ البداية ويبقى ملتزماً بها حتى الصفحة الأخيرة. انها رواية لا تشيخُ ولا تعتمد على زمنٍ يمضي. وهي تبدو مثل شريط بانورامي نرى فيه كلّ الزوايا في آن واحد، إذ تشتدّ مراقبة القارئ لكل التفاصيل وكأنّه يرى كلّ شيء مرّة واحدة ولا ينتظر تفسير حدثٍ بمجيء حدثٍ آخر. واننا نقرأ في **طيور الحذر** رواية مجسّمة لا تتوقّف زمناً طويلاً إزاء احدى الشخصيات لتضع الشخصيات الأخرى في الظلّ، بل إنّ كل الشخصيات ترتسم مرّة واحدة في مشاهد الرواية ومسيرتها:

«ورأيتُهم يتقدّمون باتجاهي من بعيد.. الأشبال.. قائدهم.. أمي.. خالتي مريم.. إخوتي.. أبي.. فؤاد الكسول.. وسعود الشرّاني والزوبعة.. و..»(٢).

هكذا يستحضرهم البطل الصغير في الثواني الأخيرة ليعود إلى ضمير المتكلّم الذي استخدمه في بداية الرواية. هذا الضمير، الذي يمثّل الذروة المأساوية في البداية، والذروة نفسها في النهاية، هو تأكيد على أن هذه الرواية تلتزم الشرطَ المأساوي في أعلى درجاته، من الصفحة الأولى إلى الصفحة الأخيرة.

طيور الحذر تلتقط ما يحدث وكأنها كاميرا في رأس شاعر، ولا تهيّئ ما تلتقطه بالمصادفة من مادةٍ خام لكتابة موضوع روائي لاحق. ذلك أنّ هذه الرواية لا تشرَح ولا تُفَصّل. وأفضل ما فيها أنّها لا تقدّم لنا، زمناً طويلاً، البطل الصغير مع عائلته، وإنّما تقدّمه أغلب الوقت في الطبيعة، وذلك ما يجعل القارئ لا يحدس بسهولة ردود فعل صياد العصافير الصغير، بل على النقيض من ذلك: يتمتّع الصغير بأخلاقية شعرية تتفق مع حبّه لعصافيره وللعالم الشعري الواسع. إن الحوار الذي يدور أحياناً بينه وبين أمّه ليس حواراً عائلياً أخلاقياً أو اجتماعياً، بل هو حوار يحفل بالرموز التي تضفي على الرواية عالماً أوسع يتوقّف فيه التسلسل الزمني المألوف في العمل الروائي، وتنتهي المسافات الضيّقة بين الأجيال.

الصغار والكبار

الشخصيات الكبيرة في السن، أو تلك التي تمثّل جيلاً سبق جيل البطل الصغير، لا تترك أثرها الواضح في سلوك صياد العصافير. والحوار بين الصغير والكبار لا يمثل نزاعاً بين الطرفين ليستغلّه الروائي في بناء روايته. الصغير ينظر إليهم، منذ البداية، أكثر ممّا ينظرون هم إليه. وذلك يقتضي رواية من إيقاع خاصّ ليتمّ فيها تبرير وجهة نظر الصغير من عالم الكبار، وبشكل خاص من الرجال، إذ إنّ كلام البطل الصغير مع النّساء يبدو أيسر بكثير من كلامه مع الرجال الذين لا يتمكّن من



اختراق مجالسهم ومعرفة أسرارهم، لأنهم يمثّلون له سلطة تتناقض مع عطلته الكبيرة ومع صيد العصافير.

التحوّل الذي حدث في الرواية يكمن في اختلافات وجهات النظر التي ابتدأت بوجهةِ نظر الصغير رضيعاً وهو ينظر إلى العالم لأوّل مرّة، ثم تحوّل نظرةً كلياً إلى عصافيره وهي ترفرف في أرجاء العالم. ويصاحب نظرته هذه نظرة القارئ الذي يكتشف العصافير مع البطل الصغير. ولأنّنا لا يمكن أن نحدس سن القارئ الذي يستمتع بقراءة هذه الرواية، فإنّنا نخمّن انها رواية قد يقرأها الصغار والكبار، لكن العالم المهيمن فيها هو عالم الصغار.

الأم حاضرة دوماً في هذه الرواية، على النقيض من الأب الذي يبدو غائباً أو شبه غائب. وهذا الغياب، أو الغياب النسبي، يمنح فرصة أخرى لديمومة العطلة الكبيرة خارج الشروط كلّها. رواية الأم هي المجتمع النسبي الذي يحابي العطلة الكبيرة مثلها مثل العصافير ومثل حنّون ومثل أقران الصغير. ورواية الصغير هي رواية الفرد الذي يعيش عالماً متميزاً يختلف عن عالم الكبار ويمنح الرواية بعداً مفتوحاً بنموّه الذي لا يتوقّف. وقد كرّس المؤلّف معظم فصول روايته للفرد الصغير، وهو ما لم يفعله بالدرجة نفسها مع مجتمع الكبار. انها رواية شاعر تقترب بأبطالها من المطلق الواسع بشرطه المأساوي الكبير. هذا الصغير الذي لا يبدو البتة تكراراً لأحدٍ من قبله، وليس هناك بعده من يزعم أن روايةً تُشبه روايته إلاّ العصافير التي أطلقها الصغير في لحظاته الأخيرة من صدره ومن بطنه. إنه جيل لا يعيد صنع الحياة الواقعية المألوفة، بل يطمح إلى حياةٍ من نوعٍ آخر.

الحضور والغياب

يعتمد فنّ هذه الرواية، إذاً، على حضور إحدى الشخصيات وغياب الأخرى أو غياب عالم مّا وحضور عالم آخر. فهذه الرواية حافلة بهذا النوع من التناوب مرّة بين الفرد والمجتمع، ومرّة أخرى بين الصغير والكبير، ومرّة ثالثة بين القارئ الذي يرى ويلتصّص على العالم وبين البطل الصغير الي يرى ويتلصّص على عالم الكبار. الطفل الذي يراقب العالم بضمير المتكلّم يتمتع بحضور مركزي في وسط الحياة، وتصبح الحياة التي ينظر إليها زاوية صغيرة ونسبية لوجهة نظر الطفل المتلصّص على العالم. أمّا بعد أن يشبّ ويمارس مغامرته بعيداً عن بيته الصغير ويعيش مغامرته الأثيرة في صيد العصافير، فإنّه يصبح هو موضوعاً لرؤية القارئ وفضوله، متلصصاً على حياة الصغير مع عصافيره، ويصبح البطل الصغير هو العالم الذي يراقبه القارئ.

لكن المتعة التي يراقب بها الطفل الرضيع العالمَ من حوله تختلف عن

---

(٢) المصدر السابق.

المتعة التي يراقب بها القارئ فصول الرواية. فالقارئ يراقب ويتلصّص لأنّه عرف فصول الرواية مع صفحاتها الأولى، وهذا التلصّص هو استمرار لقراءته التي سبقت الصغير الذي غادر بيته. تلصُّص القارئ يبدأ من بيت الطفل الصغير إلى الطبيعة الواسعة؛ وأما تلصُّص الطفل الرضيع فيتوقف بعد أن يغادر الطفل عالم البيت ليعيش حياته مندمجاً مع الطبيعة. ذلك ما يمهّد للرواية خاتمتها المأساوية التي تنتهي بتوقف كل أشكال التلصّص من لدن الطفل ومن لدن القارئ لتستمر لعبة الحياة الأثيرة عند الشخصية التي غابت فجأة، ولتظلّ اللعبة الكبيرة مستمرّة - عنيْتُ: لعبة صيد العصافير، وهي التي تمنح الرواية بابها المفتوح أبداً.

في **طيور الحذر** روايتان: الأولى، حين كان الطفل طيراً في أيدي محبّيه، أي أمّه وحنّون؛ والثانية، حين أصبح هو الذي يحنو على العصافير. ولقد انتقلت الرواية الأولى إلى الثانية مثلما انتقل الطير طفلاً من يدي أمّه إلى يديه هو صيّاداً عاشقاً للطيور والعصافير.

أما الرواية الثالثة، التي يحدسها القارئ من دون أن يقرأها، فهي تلك التي اصطاد فيها العالم المُضادُ الطفلَ الصغير أو الطير الصغير من دون اصطياد كل الطيور وكل العصافير. وبذلك فإن الرواية الأخيرة التي يتوقّعها القارئ تبشّره بشكل من أشكال الرواية المفتوحة التي لا تنتهي، وهي قراءة لرواية يصنعها القارئ بنفسه وهو يأخذُ من يد الصغير عصافيرَه وطيورَه خشيةَ أن تسقط في فخّ العالم المُضاد.

هكذا تتمتّع رواية ابراهيم نصر الله بشرط روائي خاص يتجاوز ما يمكن أن يخدع القارئ لأوّل وهلة بما يمكن أن نسمّيه نوعاً من السيرة أو الرواية الذاتية لبطل الرواية... لتقدّم عملاً يكسر هذا التقليد. فالتقليد يسقط، على الأغلب، في فخّ اليوميات التي تمضي بشكل مُستقيم، يمنع على الرواية حريتها، ويمثّل العنصر السلبي في رواية السيرة الذاتية، الأمر الذي تجنّبه المؤلّف بذكاء.

بغداد

شاعر

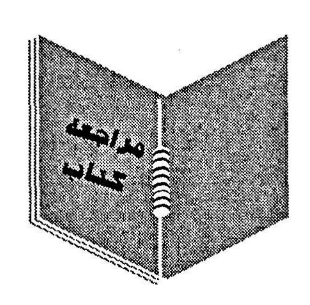
فاضل الغربي

سابحٌ في دم الغَسَقْ
زادهُ الجوعُ والقَلَقْ
يحطبُ الليلَ حُزْنُهُ
وعلى وجههِ الفَلَقْ
راكضٌ خلفَ نهرهِ
بعدما نهرُهُ انطلقْ
«أيُّها النهرُ لا تَسرْ»
انهُ موسمِ الغَرَقْ
«أنا أحضرتُ مركبي
هو يا نهرُ من وَرَقْ»
العن الشعر إنْ يكنْ
كلماتٍ على الورقْ!

***

قفا نبك حتى نُرجعَ الياءَ للألفْ
سنبكي بلا دمعٍ بلا أرجلٍ نقفْ
مَنْ يشربُ عطشي
مَنْ ياكلُ جوعي
مَنْ يَلبسُ عُريي
رَحُبتْ من حولي الصحراءُ
وها أنذا أتنفّسُ من خُرمِ الإبرةِ
يا شعراء!
يا فقراءَ الأرضِ المتخومينَ
مَنْ لم تخرجْ من فَمِهِ الصحراءُ
يتبعْني
من يملكُ عُنقاً لا تُحنى
يتبعْني
من يملك عنقاً لا تُحنى
بل تكسرْ
يتبعْني
لنحاول مُلكاً أو نُعْذَرْ!
قفا نبكِ من ذكرى هوىً ليس يذكرُ
سنصحو من الهمِّ القديمِ ونسكرُ
مَرّتْ كلُّ رياحِ الأرضِ
فماذا ترقبُ يا ابن العبدِ؟!
أن تعبر فوق بقاياكَ الخيلُ
وينكركَ الفرسانُ؟
أن يتوحّد فيك الضدّانْ
فتُصلبَ بين الحانةِ والحانةِ
ويشـربَ من دمكَ الشـعـراءُ
الشحاذون؟
ماذا ترقبُ؟
قفا نبكِ من ذكرى هوىً ليسَ يُدركُ
سنبكي دماً ممّا نراهُ ونضحكُ
مَرّتْ كلُّ مساءاتِ العالمْ
فلماذا لمْ يشرقْ ليل الشعراء؟
مَرّتْ كل نهاراتِ العالمْ
فلماذا
لمْ تغبِ الشَمسُ السوداء؟!

بغداد



مرثية.. من لغة الضواحي(*)

حسين حمودة

- ١ -

تؤسّس مجموعة سعيد الكفراوي، **بيت للعابرين**، «لغة» خاصة، مفرداتها: التوحد والغياب والنفي والتهميش؛ وهاجسها الوحشة والمأساة؛ ومحورُ تناولها: الشيخوخة والفناء، مقاومتهما أو الاستسلام لهما. كأنّ هذه المجموعة، بذلك، تشيد عالماً فنياً موازياً لعالم «الضواحي» الذي يتردّد - بجزئياته ودلالاته، وبما ينطوي عليه من نأي ومن تقطّع الأواصر - ترديداتٍ متنوعةً، خلال قصص هذه المجموعة.

وفيما عدا قصّتين اثنتين فحسب، «يسعد صباحك يا وطن»، و«في حضرة السيدة»، تنتميان إلى عالم سعيد الكفراوي المتحقّق في أعماله السابقة لأنهما تتأسسان على التناول البسيط لعالم بسيط (اقتطاع مشهد حميم، مثقل بقدر من القسوة - في القصّة الأولى، وابتعاث حسّ احتفالي، جماعي تاريخي - في القصّة الثانية، ثم اهتمام - في القصّتين - بنزوع «الحكي»).. فإنّ قصص هذه المجموعة، كلّها، تحوم حول عالم «تجريبيّ»، مشبع بحسّ المرثية، مترع بأصداء الاغتراب، فيه تنتفي الذات الإنسانية إلى حدّ تلاشي ملامحها، وفيه تقبع الشخصياتُ القَصَصيةُ، المصوغة بقدْر من التجريد، في انتظار قَدَر مباغتٍ لا رادّ له ولا حيلة لها في مدافعته، سوى باستعادة ماضٍ غابرٍ، ناءٍ، مَرّ وانْقَضَى، وتقطّعت السبلُ بينه وبين الحاضر الذي لا تملك فيه هذه الشخصياتُ سوى أن تبكي على حياة، أو حيوات، تسلّلتْ وانسربتْ، كأنّما فجأة، أو كأنّما دون انتباه.

وإذا كانتْ بعضُ هذه القسمات، سواء في اختيار العالم، أم في اللغة التي تتجسّد بها هذه الاختيارات، جزءاً ممّا صاغ بعضَ كتابات سعيد الكفراوي في بعض أعماله السابقة، منذ مجموعته الأولى **مدينة الموت الجميل** ١٩٨٥، وحتى مجموعته **مجرى العيون** ١٩٩٤، فإنّ هذه القسمات تتحقّق هنا بتركز أكبر، وبنزوع «تجريبي» أوضح: من حيث اعتمادُ سماتٍ فنيةٍ خاصةٍ جديدةٍ، يجري خلالها نوعٌ من الاحتفاء بـ«مفردات» بعينها، تمثّل ما يشبه روابطَ خفيةً تجمع - في وحدة واحدة - قصصَ **بيت العابرين** جميعاً، على تنوّعها؛ وأيضاً من حيث خوضُ مغامرة تعدّدِ مستوياتِ القصّ وتنوع ضمائرِ الساردين؛ والاتكاء على بناء المشهد - البصريّ خصوصاً - بديلاً من استخدام البناء المتمحور حول صوت راوٍ حكّاء؛ وأخيراً من حيث الحرصُ على تقديمِ «صورة إجمالية» للعالم، في نهاية قصص المجموعة، تمثّل اختزالاً لهذا العالم، وتشبه «المجمعَ الفنيّ» - إن صحّ التعبير - الذي يختزل مجملَ العناصر الفنية القائمة على التجريب، في قصص المجموعة كلّها (راجعْ: القصّة ذات العنوان الطويل: «الحلم بادرةٌ حسنة للنوايا فاصلة وخاتمة تنتهي بغير افتخار»).

- ٢ -

الشيخوخة، بما يرتبط بها من توحُّد ووحشة، وبما يتّصل بها من نزوع الترحُّم على زمن جميل منقض، تمثّل تناولاً مشتركاً بين قصص أربع كاملة، على الأقلّ، في هذه المجموعة: «رائحة الليل»، «وردة الليل»، «صورة ملوّنة للجدار»، فضلاً عن القصّة - العنوان «بيت للعابرين»... هذا بالإضافة إلى تناول الشيخوخة، بدلالاتها، في بعض قصص فرعية أخرى (مثلاً، القصّة الفرعية المعنونة بـ«الرائحة» ضمن قصة «صباح غير أليف صباح غير عادل»).

والتوحّد، فرعاً من الشيخوخة أو جذعاً قائماً بجذوره، وبما يتعالق وإيّاه من اغتراب ووحشة ونأي، وبما يقترن به من إحلال «للهامشيّ» محل «المركزي» على مستوى اختيارات التجارب والأماكن، وبما يستدعيه من تعبير عن وطأة الجدران، والشقق المغلقة على ساكنيها، بأبوابها الصمّاء التي تصدّ قارعيها، وتطردهم تقريباً.. هذا التوحّد، بدوره، يمثّل تناولاً مشتركاً بين القِصص المشار إليها، في عالم الشيخوخة، وأيضاً بين قِصص أخرى: «الضواحي» - لاحظ العنوان نفسه - و«قاربٌ على الماء» (ضمن قصة «صباحَ غير أليف...»)، ثم قصة «كشك الموسيقى»، فضلاً عن القصّة - الخاتمة.

تتمثّل الشيخوخةُ في كونها مركزاً لإشارات محدّدة، واضحة، كما تتجسّد خلال إيماءات وإيحاءات شتّى: «أدركَ أنّ الشيخوخة تيّارٌ يندفع في العروق» (ص ٣١)،

(*) سعيد الكفراوي: **بيت للعابرين** (القاهرة: الملتقى للإنتاج الفني والثقافي).

«أحسّ كم هو طاعن في السنّ» (ص ٣٢)، «ويدرك الشيخُ القَلِق أنّ ليلته طويلة» (ص ٣٧)، «في آخر العمر يبدو كمتاع قديم» (ص ٣٧)، «أنا الشيخ الذي وَخَطَ رأسَه المشيبُ» (ص ٦٤)، «كبرتَ(...) شاب شعرك وعَجَزْت» (ص ٩٠)، «كانت كهلةً، شبه عمياء، مضروبة بالشـيب» (ص ٩٤).. إلخ (وانظر أيضـاً صـفـحـات ٤٥، ٤٧، ٦١، ٧٤، ٨٧). وهكذا، تفرض الشيخوخة مفرداتها، وعوالِمَها، في سـرد الراوي/ الرواة، وفي حـوارات الشخصيات، كما تتحقّق على مستوى التناولات الأساسية في عدد كبير من قصص **بيت للعابرين**.

ويقترن «التوحد» بالشيخوخة، وإن كان يجاوز زمنها، إذ يبدو متصلاً بكل الأزمنة التي أدّتْ إليـهـا، كـمـا يلوح «مَعْبراً» أخيراً يكون عبورُ الشيخوخة بواسطته، أو جسراً يؤدّي إلى الخلاص الكامل من وطأتها، حيث هناك - على مقربة أو مبعدة من الشيخوخة - التوحُّدُ النهائيُّ، الأخير، في حضرة الموت ذاته. هكذا، نجد الكهل «بعد أن فارقته زوجتهُ بالممات، وتزوّجتْ ابنتـاه...» (ص ٣٧) يعاني «إحساسه المروِّعَ بوحدته» (ص ٣٩)؛ وهكذا نواجه الأرملة التي ودَّعَتْ زوجَها ووارتْه التراب «تعيش وحدتها بلا آمال» (ص ٨٧). هذا التوحّد، الذي يطول البشر، يمتدّ ليشمل أيضاً الشوارعَ والبيوتَ، إذ يُصاغ الشارع «غارقاً في انعزاله» (ص ٣٩)، وتبدو البيوتُ وقد «كَبَسَها الغيمُ وتوحّدتْ مثلَ عجائزَ مِنْ زمنٍ قُضِي عليه» (ص ٦٢).

- ٣ -

يقود إحساسُ الشيخوخة والوحشة والتوحّد (والتوحُّدُ تناولٌ أساسيٌّ من تناولات «القصّة القصيرة»، وحدٌّ فاصلٌ بينها وبين أيّ نوع أدبيّ آخر، فـيـمـا يحلل فـرانك أوكـونور) إلى نوع من مـقـاومـة واهيـة، منحصرة في عزاء استحضار الماضي والاتتناس بالذكريات والتواريخ القديمة، من ناحية، ويقود إلى نوع من حسٍّ المرثية لعالم يتلاشى، يتفكّك وينحلّ، ويدخل في متواليةٍ من الغياب لا نهاية لها، من ناحية أخرى.

يقـفـز الماضي في قصص **بيت للعابرين**، وتطلّ منه الذكرياتُ التي تقطع الحاضرَ فجأةً، تقذف به وتواريه بإرادة عمياء، مسوقةً بنداءِ حنينٍ طاغٍ إلى «وضعٍ أصل»، أولّ، كان ولم يعد باقياً. يستوي الجالسُ «على صخرة كان يعرفها في الزمان القديم» (ص ٣١)، ويتذكر «أيامَ شبابه عندما كـان يسـبح في نَفَس واحـد» (ص ٢٨)، ويستعيد عاشقُ الأغنيات ما كان يسمع «على اسطوانات تدور فوق فونوجراف عتيق» (ص ٤٩)، و«تفيض الذاكـرة» إذْ «لم يعد للقلب سوى الذكريات» (ص ٤٧)، والمدينةُ الريفية النائية تستدعي - في حاضر خانق بمدينة أخرى - «لؤلؤةً من ذكريات تسكن في القلب» (ص ٨٨). وباختصار يظلّ «للماضي الحيّ»، دائماً، «رائحةُ الحليب» (ص ٤٠)، ويقفز هذا الماضي الحيُّ إلى الحاضر الذي ينفصل عنه الأحياءُ، جالباً إليهم عوالِمَهُم التي بارحوها وإن لم «ينفطموا» عنها (انظر صفحات ٣١، ٥٧، ٨٠، ٩٠، ٩٤).

هذا الارتدادُ الماضـويّ، يظلّ مَشـوباً دائماً بمسحةٍ من الأسى، تشبه البكائية. كأنّ الزمن الماضي المستعادَ صديقٌ عزيز لَفَّه الموتُ واحتواه، أو محبوبةٌ دثَّرها الغيابُ. ترثي قصصُ المجموعة وجوهَ مَنْ كانوا وارتحلوا، والعلاقاتِ التي كانتْ متّصلةً بهم؛ كما ترثي الطرق «التي لا تُفضي إلى شيء (...) واختلاط الأزمان.. وضياعَ الحلم» (انظر ص ٢٣). وترثي كذلك - مستعيرة صوت «إيبور»، الحكيم المصريّ القديم - هذا الحاضرَ القائمَ الذي استولى فيه قُطّاعُ الطرق على الأناشيد الوطنية، وتسنّم ذراه أصحابُ المراتب الدنيا (انظر ص ٥٧). إنها - باختـصـار - ترثي أولئك «الذين كانوا يصنعون الموسيقى (ص ٦١)، وترثي «الزمن الذي فقد رائحتَه»، كما ترثي المدن التي «احتلّها الغبار» فأصبحتْ «من غير مجد» (ص ٦٠).

- ٤ -

متواليةُ «الشيخوخة»، «الوحشة»، «التوحد»، «عزاء الماضي»، متواليةٌ واضحةٌ، إذن، في قصص **بيت للعابرين**، حاضرةٌ على مستوى التناول، وحاضرةٌ على مستوى المفردات والدلالات. ومفردات هذه المتوالية، مع مفردات أخرى تتخلّل قصصَ هذه المجموعة، تمثّل رابطاً خفيّاً بين هذه القصص، يعمل على جعل عوالمها تتجه وجهةً واحدة، في متصل واحد.

مفردات: «الضواحي، البحر، الشمس/ الظلمة، الصور القديمة»، كلّها تتردّد بكثرة في معظم قِصص هذه المجموعة، لتسهم في انتمائها إلى لحظة واحدة من عالم واحد. إنّ «الضواحي» (باعتبارها تجسيداً للعالم الهامشيّ، الذي ينأى عن سطوة «المركز» وأضوائه الساطعة المميتة)، و«البحر» (بوصفه مرادفاً للرغبة في التحرّر، والامتداد في ما لا نهاية له)، وثنائية «الشمس والظلمة» (من حيث هي تعبيرٌ موازٍ عن كل توزُّعٍ، بين الماضي والحاضر، بين المُرْتَجَى والقـائم.. إلخ)، و«الصور القديمة» (التي تختزل التحوّلَ كلَّه: الماضي الذي مرَّ وعبر، وبقاء ملمح ثابت وحيد، لا حياة فيه).. كلّها مفرداتٌ تمثّل «لحناً خلفياً» - إن صحّ التعبير - متوارياً يتردّد وراء التناولات الظاهرة، الواضحة، في قصص **بيت للعابرين**، وإن لم يكن لهذا التراتب، بين ما هو واضح ظاهر وبين ما هو خلفي متـوار، أيُّ نوع من أنواع الحكم القيميّ المرتبط بأولويةٍ ما؛ ذلك أنّ المستويين كليهما، الظاهر والمتواري، يسهمان - بالقدر نفسه - في صياغةِ عالم هذه القصص.

تبرز «الضواحي» (وهي عنوانُ قصة فرعية من قصة «صباح غير أليف...») من خلال إشارات وإيماءات كثيرة، خفيةٍ تقريباً، كأنّها بمثابة «أسطورة كامنة»، تشعّ من تحت سطح العالم، وإنْ بدتْ مجهولةَ الموقع، أو بدتْ بلا مصدر: «وكانوا يقفون في صالة بيت الضاحية البعيد يستمعون للريح الوحشـيـة» (ص ٢١)، «.. تقطنان بالضاحية البعيدة من المدينة» (ص ٤١)، «أسكنُ بالقرب من مَزْرعة للخنازير، عند التخوم الغربية للمدينة» (ص ٧٥)، «اركب قطار الضواحي في آخر ليالي الشتاء» (ص ٧٦)، «كان البيت يقع بعد ضاحية (...) بالقرب من شاطئ النهر» (ص ٨٨).

و«البحر» بدوره، يمثّل مفردَة أخرى متكرِّرة، تفارق «الضواحي» على مستوى الدلالة ولكنّها تتّصل بها من حيث الامتداد إلى أفقٍ لا حدّ له «أتى صوت البحر من بعيد» (ص ٦)، «يكشط وجه البحر بكفيه..» (ص ٢٧)، «ليل على البحر ونجوم نابظة في قلب الماء» (ص ٤٥)، «دار هواء البحر بالموائد» (ص ٤٨).. إلخ.

ويتكرّر النزوعُ إلى الامتداد، في هذا الأفق الذي بلا حد، خلال مفردة الشمس (وهي مفردةٌ أثيرة في معظم أعمال سعيد الكفراوي)، وإن كانت هذه المفردة هنا تقترن بوجهها الآخر: بغيابها وأفولها أو بشحوبها.

كأنّ هذا الوجه – هنا – بمثابة تأكيد على تناول كلّ أفولٍ في عالم القصص المحوري: «كانت الشمسُ قد ازدادتْ شحوباً» (ص ٢٣) «راقبَ الشمسَ وهي تنحرف ناحيةَ المغارب» (ص ٣٠)، «وعاد يحدّق في الشمس الصغيرة الحمراء» (ص ٣١)، «تغرب كلُّ شموس المدينة» (ص ٧٦)، «راحت الشمس» (ص ٩٤).

البحر والشمس، من حيث هما مفردتان، يمثّلان سعياً أو توقاً إلى التحرّر من وطأة الجدران. ولكنّ هذه الجدران، في الضواحي، تظلّ لها السطوةُ الأولى، والثباتُ الذي لا حدَّ لرسوخه. ومن هذه الجدران يُطلُّ ثباتٌ آخر، قديمٌ، تستدعيه الصورُ المعلّقة التي تحاصر أصحابها وتنتزعهم من حاضرهم إلى الماضي الغابر. من هنا، تمثّل الصورُ القديمةُ معالمَ ثابتةً في مشاهد قصص **بيت للعابرين**، مهيمنةً على هذه المشاهد، دالةً على عالم يتأبّى على النسيان: «كانت تقف تحت صورة في الصالة تتأمّلها كأنّما تراها للمرّة الأولى» (ص ٧٥)، «وتقف تحت صورة زفاف (...) وتظلّ تتأمّل» (ص ٧٨)، «... وصور لسفن إغريقية راحلة في بحر سديم» (ص ٤٦)، «صورة على الحائط لبستان..» (ص ٥١)، «وصوره القديمة على الحائط..» (ص ٨٠)، «..كانت صورة كبيرة بدرجة لا تصدّق» (ص ٨٢).

– ٥ –

من بين هذه المفردات، جميعاً، تظلّ «الضواحي» هي المفردةَ الأكثرَ ترديداً وهيمنة في قصص **بيت للعابرين**. فليست «الضواحي»، في هذه القصص، مكاناً أو أماكنَ فحسب، وإنما هي عالمٌ مكتملٌ من النأي والوحشة، والمخاوف المجهولة، والأواصر الممزّقة بين الشخصيات، والعراء القاحل الذي يقف بين الإنسان وحيداً؛ يسعى إلى الاتصال بالآخرين دون جدوى؛ إذ لا يمكنه أن يلمس من هؤلاء الآخرين سوى الضمير المبهم: «هم»، بكلّ ما ينطوي عليه من غموضٍ وانفصال، وبكلّ ما يقترن به – في القصص – من ظلام مطبق، لا تُميِّزُ فيه «الأنا» أحداً من أحد، ولا ترى فيه إلاّ امتداداً لظلامها الداخليّ الخاص، الذي تنسج غياباتِهِ عوالمُ الشيخوخةِ والتوحُّدِ والنفي والوحشة. «هم»، في القصص، تراهم «الأنا» «يخرجون من الكهوف العميقة» (ص ٣٢)، وتجد نفسها، إزاءهم، مدفوعةً إلى التساؤل تلو التساؤل: «من هؤلاء؟ هيه؟ من هؤلاء؟» (ص ٦٢).

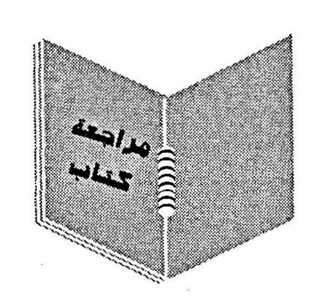
هذا العالم، في هذه القصص، يتجسّد من خلال تقنياتٍ هي أشبهُ بموازيات فنية له. تنهض القصصُ على سردٍ متقاطع الأصوات، يغيب فيه الراوي الحكّاء، الأليف، الواضح في أغلب أعمال سعيد الكفراوي السابقة: حيث تتعدّد الإيقاعات هنا، وتتشابك زوايا النظر إلى العالم، وحيث يتوارى الحسُّ الحميمُ بالمخاطَب/ المتلقّي، ليصبح «مروياً عليه» مبهماً، أشبهَ بضيف غريب، أو مجرّد «قارئ محتمل» واقعٍ في موقعِ مَنْ يتلقّى صدماتِ الانتقال المباغت، من مستوى للحكي إلى مستوى، كأنّما القصص ترى في هذه القارئ جزءاً من متاهةِ «هم» المبهمة، وتنزع ما بينها وبينه كلَّ ألفةٍ ممكنة، وتحاصره بعالمها المتراكبِ المستويات بالطريقة نفسها التي ينبني بها هذا العالمُ.

من هنا، تحفل قصصُ المجموعة بالعبارات المتضمَّنَةِ بين أقواس، التي تأتي لتوقف تدفُّقَ تيار السرد في اتجاه واحد (انظر صفحات: ٧٤، ٧٥، ٧٨، ٨٧، ١١٢ مثلاً). وتبرز في القصص ظاهرةُ «الالتفات» التي تتحوّل خلالها الضمائرُ تحوّلاتٍ مفاجئةً، من ضمير إلى آخر (انظر صفحات ١٣، ٣٠، ٤٥، ٥٧.. مثلاً). ومن هنا يتكرّر الانتقالُ من اعتماد بناء المشهد الخارجيّ، المفتوح، إلى رصد عوالم داخلية تكاد تكون معزولةً عما هو خارجها (انظر مثلاً القصّة الأولى بالمجموعة).

هذه التقنيات، بما تنطوي عليه من تعارض وتقاطع واستبعادٍ لكلّ مخاطبة حميمة، تُصبّ جميعاً في اتجاه واحد: التعبير عن عالم التوحّد والوحشة والشيخوخة الموزّعة بين زمن حاضر قائم وآخر ماضٍ ملحّ على الذاكرة. وهذا العالمُ الواحدُ يجد تجسيدَ وحشته في مثل هذه التقنيات الحافلة بعناصر «الاستبعاد»؛ كما يجد هذا التجسيد في ذلك الحسّ الواضح بالمرثية، وفي تلك اللغة التي تمثّل – بمفرداتها وبدلالاتها – موازياً لعالم الضواحي.

القاهرة





جراحات الرجل الكبير في عالم صغير

إحسان عباس في "غربة الراعي"(*)

ابراهيم نصرالله

ما الذي يمكن أن يُكتبَ عن كتاب **غربة الراعي** حين يكون الكتاب سيرة حياة؟ فالحكاية هنا من لحم ودم وحلم، لا يمكننا أن نقول فيها إلاّ ما تقوله في نفسها، بحيث يبدو أي اقتراب منها عبر الكتابة فيه جَرحاً لخالص شفافيتها وهي تعيد بناءَ العالم الذي كان، مؤرقة بعذاب معرفتها أنها لا تستطيع الوصول به الآن إلى ما سوف يكون.

تنفتح **غربة الراعي**، سيرة الدكتور إحسان عبّاس، على مشهد روائي عذب، يحيط بالطفولة. ويتبعها في مسيرتها نحو رموزها الأولى، وهي تتأمّل العالم في تشكلاته المحيرة، التي تفضي بعد سبعين عاماً إلى حكمتها وهي تُستعاد، دون أن تنتزع نفسها تماماً من حسّها الأوّل ورؤاها، حيث يقف الطفل هناك وحيداً، لا يملك من الدنيا غير عينين مشرعتين تجمعان الغيم وتنشرانه وتشكلانه من جديد.

يبتعد «الراعي» هنا قليلاً وهو يسرد حكاية الطفل الذي كان، وكأنّ استحضاره في صيغة «الغائب» محاولة لإعطاء ذلك الطفل حرية أخيرة ليرى نفسه بعيداً عن النتائج، بعيداً عن أسى الحصاد. وكأنّ ذلك الاستحضار محاولة لوضع حاجز يضمن أن تبقى الطفولة طفولة كاملة، لا تُخدش بالغربة. وكأنّ في ذلك الاستحضار أيضاً محاولة جريئة للاعتراف بأنّ كلّ ما هو خارج

احسان عباس
غربة الراعي
سيرة ذاتية

تلك السنوات هو شيء آخر.

تتفتّح السيرة على إيقاع روائي، له بنيته وشخوصه، وتفاصيل أماكنه الدقيقة، وفضاءات أحداثه، واكتماله الدائري، الذي يظهر فيه واضحاً ذلك الربط المتقن بين رموز البدايات وما تلاها وهي تتشكّل في عيني الطفل الأوّل، والواقع الحياتي وهو يشكّل رموزه الموازية.

يعترف «الراعي» بأنّه لم يدوّن مذكرات تعينه في كتابة سيرته الذاتية. وربما كان في عدم التدوين هذا، سرّ ذلك البناء الروائي في سيرته، وذلك الدفق الوجداني، والإحساس بمجمل التجربة وشفافية الظروف والأحداث وقسوتها... بحيث خرجت هذه الأحداث من القيد الصارم الذي يُلزم كاتب السيرة عادة بدقائق الواقعة، إلى فضاء أكثر اتّساعاً، لأنّها لا تستعاد في ضوء الراهن الذي أحاط بها، بل في ضوء التجربة التي تملك القدرة الكاملة على الارتفاع بمعناها.

هكذا، تلامس **غربة الراعي** البنية الروائية وتتقاطع معها، لا من حيث الشكل وحده، بل من حيث المعنى أيضاً وهذا هو الأهم. وإذا كان ثمّة شيء نتطلّع إليه في سيرة «الأستاذ» فهو هذا المعنى، وقد منحنا إيّاه، دون أن يجعلنا نحسّ لحظةً واحدةً، أنّ هذا المعنى قادم من خارج الحياة التي عاشها. وهنا ترتفع السيرة، وتتحوّل تدريجياً بين يدينا: من سيرة إنسان إلى سيرة الإنسان.

لقد قدم «أسلوبُ الحكاية الممتدة» الذي اختاره صاحب السيرة ليكتب سيرته، تلك الكثافة الواضحة الموحية، القادرة على استخلاص رحيق التجربة الطويلة، دون أن يتركنا معلّقين في الهواء لحظة. وأتاح له هذا الأسلوبُ أن يقبض على المعنى الفنّي لفكرة الزمن الإبداعي، بما يجاور الرواية ويندمج فيها، ويخرج من الحكاية إلى حكمتها.

ولعلّ أوّل ما يتبادر إلى ذهن القارئ هو السؤال التالي: ما الطريقة التي سيكتب فيها صاحب السيرة سيرته، وهو صاحب ذلك الكتاب الجميل **فنّ السيرة**؟

(*) إحسان عبّاس: **غربة الرّاعي** (عمّان: دار الشروق، ١٩٩٦).

وفي ظنّي هنا، أنّ الكتاب [المقصود: **غربة الراعي**] تمرّد على الكاتب هنا، بحيث تجاوز القواعد على أهميتها ووصل إلى درجة الإبداع بما يعنيه الإبداع من تجاوز.

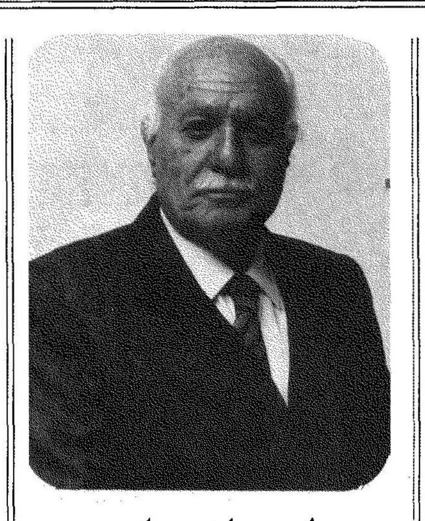
***

وإذا كان الطفل الذي يستحضره الدكتور إحسان في مطلع سيرته بصيغة الغائب، ولا يسترده ثانية، لأنه لا يُسترد... فإنّ استحضاره لصورة مريم، تلك الفتاة التي تمرّدت في زمن كان التمرّد فيه جريمة، في مواقع ثلاثة، يجعل من مريم أهمّ أعمدة هذه السيرة. وفي ظنّي أنّ أيّ قراءة تُقصي مريم من هذه السيرة لن تستطيع الوصول إلى المعنى الإنساني الحقيقي لتجربة «الراعي».

فمريم تصبح هدفاً سرّياً للطفل إحسان عبّاس وهو يتوجّه إلى حيفا للدراسة، إذ يحمل لها كلّ ما تحمله القرية من قيم مدمّرة قاسية، لا لشيء إلاّ لأنها تجرأت وأحبّت فعانت نتائج هذا الحبّ، واختفت، فيما بعد، لتصبح طريدة لأولئك الذين لا يتنازلون عن رجولتهم حين يكون الأمر متعلّقاً «بغسل العار»! مريم هذه، التي يُعبأ الطفل بالحقد عليها، ويزين له الواقعُ الاجتماعي المتخلّف قتلها، كي ينتمي إلى عالم الرجولة، أو يُسمح له بالانتماء إليه... أقول: مريم هذه تسكن الطفلَ من أوّل سطر تطلّ عبر كلماته في هذه السيرة، إلى آخر سطر. وأستطيع القول إنّ مريم في غيابها حاضرة في كلّ كلمة من كلمات هذه السيرة، وحاضرة في فضاءاتها. وإذا كانت السيرة تشكّل ثانية الماضي الذي كان، فإنّ مريم هي الحلم المضمر على الصعيد الإنساني لما كان يمكن أن يكون. وبالقدر الذي يتحرّك فيه «حضور» صاحب السيرة، فإنّ «غيابها» الحاضر فيه لا يكفّ عن كتابة ذاته عبر ذلك التوق العارم للتحليق الذي يسكن أجنحته المقيّدة.

***

وإلى جانب مريم، يتحرّك عدد كبير من أبطال هذه السيرة، وبعضهم يتمتع تماماً بمواصفات البطل الروائي أو الشخصية الروائية: الوالد، الجدّة، مختار القرية القتيل، نوار، ملكة جمال حي المسلمين «قمر»، وملكة جمال الحي اليهودي «يونا» في مدينة صفد. وقبل كلّ هؤلاء تبرز شخصية بكر عبّاس الشقيق القريب إلى الروح، كأنّه عمودها، لتلعب دوراً في غاية الأهمية والأصالة والعذوبة، وهي «ترعى» القلب في انقلابات الزمان وحلكة أحواله.



احسان عباس

وفي ظلّ حماس صاحب السيرة للصراحة الكلّية في كتابة السيرة الذاتية حين كان شاباً، واعترافه أخيراً بأنّه لا يستطيع تحمّل مسؤولية تلك الصراحة، تتقدّم صورة «بكر» لتكون الشخصية الأهمّ التي يعايشها في ظلّ نظرته «للصراحة» واعترافه الذي يقول لنا الكثير وخاصة في مجال العلاقة الإنسانية بالمرأة. تبدو العلاقة «ببكر» هي الأكثر قدسية. لكنّها وهي تحضر بهذه القوّة، لا تقصي الأطياف الغائبة للعلاقات الإنسانية الجميلة المحكومة بمسؤولية الصراحة...

***

أمّا إذا وصلنا إلى الأماكن التي تتحرّك فيها أحداث حياة صاحب السيرة، فإنّنا أمام صورة حيّة غنيّة لأكثر من مكان: القرية – عين غزال، حيفا، عكا، الطريق إلى عكا ومنها، صفد، القاهرة وعصر الثقافة الحقيقي فيها، الخرطوم، بيروت، وأخيراً عمّان.

وفي الوقت الذي يصل فيه نصيب أحداث ما قبل عام ١٩٦٠ إلى ٢٢٢ صفحة من هذه السيرة، فإنّ فترة بيروت وهي الأغنى والممتدة دون انقطاع ٢٣ عاماً لم تنل سوى ٣٤ صفحة. ولعلّ مفهوم «الصراحة» هنا هو الذي أدّى إلى تقليص الحديث عن هذه السنوات، لأنّ الاقتراب من تفاصيلها هو الجزء الأساس من نتيجة مفهوم الصراحة التي توصل إليها صاحب السيرة. فهي فترة حيّة، متواصلة، ساخنة بحضور شخوصها، وهي فترة التشكّل الكبرى التي قدّمت لنا إحسان عبّاس الذي نعرفه.

وإذا كان الوفاء المجروح بحتمية صمته قد فرض ذلك الاقصاء في كتابة تاريخ حقبة بيروت، فإنّ معاناة صاحب السيرة من قلّة الوفاء قد ضيّقت حيّز الكتابة عن حقبة عمان (٨ صفحات من بينها ٤ صفحات لمريم)، بحيث تحول الفصل الأخير إلى وفاء من قبَله لهذه المدينة يلجم الكتابة فيمنعها من أن تفيض بمراراتها. وهكذا يكتفي صاحب السيرة في مقدّمة هذا الفصل بالقول «كدت أن أجعل عنوان هذا الفصل «السنوات العجاف لولا ....». لكن «لولا» هذه، وما تلاها من مبرّرات، لم تسمح له أن يطلق هذا الوصف على سنوات عمان، لكنّها لم تنف هذه الصفة عن هذه الحقبة ولم تمنحها صفة أخرى. فما يقوله الصمت لا يقوله الكلام.

ولعلّ الإحجام عن الخوض في كثير من التفاصيل التي عايشها هذا الراعي الكبير، على امتداد سيرته بشكل عام، قد خلّف كثيراً من الأسئلة التي تحمل نصف إجاباتها... فكأنّ في الحذف هنا إضافة. وإن كنّا نتمنّى في حالة كهذه، أن لا نعذّب بالحذف.

***

يقول إحسان عبّاس «وإذا كان هناك من عيب في الإقدام على كتابة مثل هذه السيرة فذلك هو أنّها تأخّرت في الزمن، وكان من الحقّ أن أكتبها قبل حلول الشيخوخة وامتلاء النفس بألوان المرارة».

ويتحدث عن الطفل الذي كانه إحسان عباس، وهو يقف فوق مزبلة يراقب العالم: «لم يكن يفهم الرموز في ذلك العمر، ولو كان يفهمها لما فاته أن يرى أن درب الحياة التي يسلكها ويسلكها الناس تفضي بهم إلى مزبلة».

أوليست هذه غربة الرجل الكبير في عالم صغير؟

لكن فيض الأسى الذي يغمر **غربة الراعي** لا يحجب عن أعيننا صورته حين ولد، وكيف انتشرت إشاعة في القرية بين النّاس مفادها أنّ المولود مبارك.

هذه الإشاعة انطلقت دون أن يعرف أحد مصدرها، وراحت «ترعى» صحًارتي البندورة فوق ذلك البغل الشديد الحران، الذي يسوقه والد المولود، في طريقه إلى حيفا، فتتناثر الحبّات، فيجمعها معفّرة بالتراب، لكنّه أخيراً يبيعها بثمن غال قبل الآخرين. وتأكّدت هذه الإشاعة بحادثة طيبة أخرى، حين اشترى ابنُ خاله ورقة يانصيب باسم المولود، فكسبت ثلاثة جنيهات كاملة. هذه الإشاعة أصبحتْ جزءاً حقيقياً من سيرة هذا الرّاعي الكبير، لا لشيء إلاّ لأنّ في البركة معنى العطاء في أجمل صوره من منظورنا الشعبي: العطاء المقرون بالسموّ، والارتفاع عمّا هو أرضي، ولأنّ المبارك يعطي دون أن يأخذ دائماً، لكنّ ذلك كلّه لا يدفع الأسى عن القلب.

تبدو **سيرة الراعي** في كلّ محطّاتها، هكذا. لكأنّه حيثما مرّ، ترك الخضرة آثاراً لخطاه، ولم يفكّر لحظة أن يتوقّف ليرتاح من ذلك الامتداد الموحش المترامي أمامه. كما أنّه لم يفكّر بالعودة، ولم يكلّ وهو يشدّ تلك الإشاعة الطيّبة من غيبها ليحوّلها إلى منهاج عمل واقعي من دم وحلم وإصرار فذّ على الوقوف إلى جانب كلّ ما هو حرّ وجميل ومبدع في حياتنا الثقافية العربية ورعايته، وفي حياة أولئك المحظوظين الذين أسعدهم الزمان بمعرفته عن قرب.

ولأنّ **سيرة الراعي** هي سيرة إنسان بالغ الشفافية، وتوأم للمعرفة في صعودها إلى أنبل درجات الحق – العلم... ولأنّها سيرة عطاء، فإنّ لها الحقّ كلّه في أن تعود إلى ما تريد، وتتأمّل الرحلة – الغربة، ويعبرها هذا الأسى كعتاب للروح وهي تخذل روحها.

كلّ ما هو فرح في **غربة الراعي** قد حاكه لنا إحسان عبّاس بيدين ماهرتين وقلب كبير. أمّا الأسى البشري فهو قائم أبداً في نقطة التقاء الجسد بالأرض، ويزداد كلّما أدرك صاحب الجسد قيمة التحليق.

عمان



قصة قصيرة قصة قصيرة قصة قصيرة قصة قصيرة قصة قصيرة قصة قصيرة قصة قصيرة قصة قصيرة

هذيان القرى المتوحشة

عروبة المدلل

عصا أولى...

لأنّني ولدتُ يوماً في أرض مالحة.. صبغتني بسحنتها، وأثقلت أساريري بحزن عميق، وظلال متوحشة. في جوفي قلب آخر ينبض شهوره الأولى، صراع التكون.. امتصاص قوة العمر.. مرّةً رأيته يخرج من بطن أمّي.. شعرتُ بقذارته، كان مدمىً يبعث على الغثيان...

اللعبة: قبل قليل كنت داخلها.. خرجتُ وحيدةً، محمولة على التأمّل والصمت، لتنساب تلك القرى المتوحّشة البعيدة بهذياناتها نحو ذاكرتي...

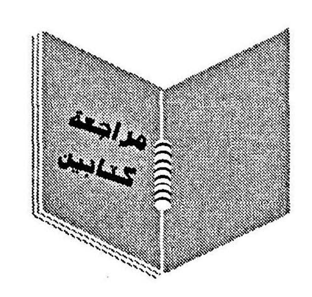
عصا أولى: عند الوقوف قبالة وجه جارنا الشرس الحقير الذي أنزل سرواله، ووقف يتبول.. عصا أخرى: ملأتُ قهوة أبي المسائية.. قدمتها له.. فانسكبت فوق قميصه الأبيض.. عصا سادسة: وشمّتُ حرفاً لاسم من أحببت في أعلى يدي، وارتديتُ ملابسي بأكمام طويلة. لكنّه رآهُ.. حين نبضتْ روحه الأولى في بطني كنت «أتوحّم» وَحَماً غريباً... أحب كل الأشياء.. الأكلات.. الأمسيات وأكره وجه أبي صباحاً.. حين يتوضّأ للصلاة، وتتقاطر حبّات الماء من جبينه الفضّي.. حبّات من الماء: .. أشعرها أسنة...

العصا خلفي الآن.. العصا أمامي.. العصا بجانبي الأيمن.. الأيسر، تحتويني جحافل من العصا.. سحقاً لا تضربني!! إنها مائلة... أبي.. آلاف الآباء لي آلاف العصا تحاصرني بعيونها القططية.. ريح عاصفة تحمل قلبي من خلف القضبان القصبية.. هل ولدتُ بلحم حر؟. قلت إنّي من أرض مالحة وأمي كانت طيبة، هذا كل ما يمكنني قوله الآن.. أبي: «لا تخرجي بدون أحجبتك العشرة..» سبق وضربني ملياً.. وحين ينتهي من احتفاله هذا يقول: «التّربية تبدأ منذ نعومة الأظافر..».

أُطبطب على صدر أختي الصغيرة الذي احمرّ من الضرب.. وحيدةً تقطعُ مسافات التحدّي المرّ.. يصرخ للمرّة الأخيرة: «العاهرة فضحتنا!! لو علمت أنّها ستهربُ.. لقتلتها..».

عصا أخيرة: في ذهني صورة أخرى للفضيحة تتشكّلُ حرّةً.. هكذا أخبرتني حين عادت بعد عشرين عاماً. حين هزل أبي. وأصبح شيخاً، وحيداً لا يطلب سوى الرحمة والجلوس معه في أمسيات خريفه الأخير..

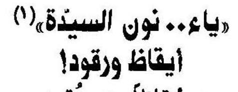
الناصرية (العراق)



تغريبة السيمياء في نثرانية النساء

قراءة في مجموعتي الشاعرة وداد الجوراني

طراد الكبيسي



«ياء.. نون السيدة»[1] أيقاظ ورقود!

«تحسبهم أيقاظاً وهم رُقود»
وتحسبهم رقوداً وهم أيقاظ..
«قال قائل منهم: كم لبثتم. قالوا لبثنا يوماً أو بعض يوم...».

ذاك هو عالم الأناسة من الغائبين - الحضور، والحضور - الغائبين. والأول هو عالم الأيقاظ، بينما الثاني عالم المتشيئين. وإذا شئنا ألاّ نُفصِّل في عالم الثّانين، لأنّ ما يهمّنا هو عالم الأولين، فإنّ أول ما يلفت نظرنا كقرّاء متلقّين هو حيوية الأشياء والتكوينات على المستوى الاستعاري.. حتى لو جاءت تلك التكوينات والشيئيات نوعاً من المعرفة الأركيولوجية، مُعبِّراً عنها في صورٍ ميتا - لغوية.

إنّ الأنساق التي تتّخذها القصائد، هنا، في لغتها، وصورها، واستعاراتها المعرفية وبُناها التكوينية.. تُشْعِرُ بالانتماء إلى عصرٍ ميتا - شعري أكثر ممّا تُشْعِر بالانتماء إلى عصر يهتمّ بالتقنيات المُستحدَثة.

فالحرَفيّات التي تُكرّسها القصيدة أو تستعيدها هي حرفيّات القصيدة الرافدانية القديمة، غالباً، وتتمثّل في:

(١) استخدام طريق التعبير بالرؤيا.

(٢) تجسيد الأفكار والرؤى عبر الصور الحسيّة والعيانيّة.

(٣) استخدام نظام تتالي الوحدات المترابطة.

(٤) تكرار الوَحدات ذات الوظائف الفنيّة المتنوعة.

(٥) اعتماد العلامات الرامزة والاستعاريّة كدلالات لفكرة أو حالة حصلتا أو يُتَوَقَّع حصولُهما؛ وَغالباً ما يكونُ التاريخ كوقائع أدبية أو فنيّة، هو المؤشّر على امتثال الأسلوب الشخصي الذي لا يعزلُ الفكرةَ عن الصورة، وتحقيق «مبدأ الاسم» الذي هو مبدأُ الكينونة، أو مبدأُ الفعل الذي هو سرُّ تشكُّل الأشياء. فعندما تقول مثلاً:

«أغرزُ شوكةَ الجوريّ بقلبي
فتحتفلُ الزهورُ بروعة دمي»

فإنّ الإشارة واضحة إلى «شقائق النعمان»: الزهرة التي نَبَتَت من دمِ أدونيس الذي طُعِنَ بناب الخنزير البرّي. وعندما تقول:

«أذ نَبَتَ بحقي
فعرفتُ الحقّ بذنبك»
«لو لم تُخْرِجْني من ضلعك
ما أذنبتُ بحقّك»

تُسْتَدعى إلى ذهننا، مباشرةً، مُناجياتُ الحلاّج ومخاطبات النُفَري، مثلما تُسْتَدعى إلى ذهننا، وبالقوّة نفسها، في قصائد عديدة أُخرى، القصصُ والأساطيرُ العراقيةُ والعربية القديمة.

على أنّ الأهم من كلّ هذا، هو السياقُ السرديّ الذي يَنْتظم معظمَ القصائد، حيث يتشكّل النسيجُ البنائيُّ تشكُّلاً حكائياً، تَتَعاقبُ فيه الوَحدات وتَنْتَظِمُ في بنية كلّية.

نجدُ هذا في جملة قصائد، نذكرُ منها على سبيل المثال: «بلقيس في مملكة الشوق» و«ياء.. نون السيّدة» و«في متاهة التضليل». لكنّنا سنركّز على القصائد التي تنتظم في «سباعيات»: «سباعية القلب، سباعية القمر، سباعية الحكمة، سباعية الأيّام السبعة». فهذه السباعيات، فضلاً عن استخدامها الرقم ٧ ذا المغزى الخاص في الذاكرة الاجتماعية، تشير بالتأكيد إلى نوع من السرد يُعرف بـ«السلسلة». ومثاله القصص الذي يحكي قصّة الخليقة، وقصص **ألف ليلة وليلة**، وقصص **ملحمة جلجامش**، وقصائد وأغانٍ طوال كثيرة لدى العديد من شعوب العالم، في مراحلها البدائية بالذات، أو تلك التي ماتزال تعيش حياة بدائية أو شبهها.

في السباعيات - السلسلة تتألّف كلّ سباعية من عدّة وَحَدات (حلقات) أو أغانٍ، كلّ وَحدة أو حلقة أو أغنية أو مقطع.. تعالجُ فكرةً، أو جزءاً، بحيثُ يكمل كلُّ جزء معنى الجزء الآخر، أو يضيءُ جانباً من الموضوع (الثيمة) الأساس. فثمّة في العادة حَدَثٌ، أو فكرة، أو رمزٌ، أو شعيرةٌ ذات مغزى باطنيٍ خاص، تربط أجزاءَ العمل ككل.. وغالباً ما يتّخذ هذا النمطُ من الشعر نظاماً مُعقداً، أو خاصاً في الأقلّ، تتساند فيه الأجزاء.

وإذا كنا نجد أنّ هذا النوع من السرد السلسلة في آداب الشعوب القديمة يتبنّى فكرة «الطوطم» أو مجموعة الطواطم... فإنّ لكلّ امرئ - حتى في يومنا هذا - طَوْطَمَهُ المُعبَّر عنه برموز أو مجازات يحيل الظاهرُ منها على الباطن.. أعني: أنّ صور العالم الطبيعي وظواهره من شجر وماء ونهر ونجم.. إلخ، تحيل على معانٍ ذات دلالات. هنا يتّخذُ السَّردُ صيغةَ الخطاب المُوجّه إلى مخاطَبٍ ضمنيّ عبر وحدات مختزَلة، مُتتابِعة، كلُّ وحدة منها تُثْبِتُ

---

(١) **ياء.. نون السيدة** هي مجموعة الشاعرة الأولى - صدرت عام ١٩٩٣ - وقد كتبنا هذا المدخل في حينها، ونُشر جزءٌ منه على ظهر الغلاف الأخير، ونُعيد نشره هنا، مدخلاً كاملاً لربط الصلة بين المجموعتين. (ط.ك.)

سمةً واحدة، لتُجسِّد – بمجموعها – الصورةَ الكلية للشخصية، وتُبْرِزَ في الوقت نفسه، وَحْدَتها وجماليَّتها، حيث كلُّ وحدة أو قطعة بُنِيتْ لتشكِّل إضافةً للّتي قَبْلها، وتُمهِّد للّتي بَعْدها.

قد يرى البعض أن ليس هناك سرد، بل أشعار غنائية. ونقول: نعم، ولكن هذه الأشعار تُنظم بأساليب السرد. فما تراه يكون السرد غير أن يكون هناك راوٍ ومرويٌّ ومرويٌّ له.. كهذا المقطع من «سباعية الأيام السبعة»:

«تعطّلتْ إشاراتُ المرور!

.. عن الهمس، الشرفاتُ مُنشغلة.

عن الأسفلت، الأقدام مؤجّلة.

عن الريح، الأشجارُ مُعطّلة.

فجاة:

..............إلخ.»

فالراوي هو الشاعرة، والمرويّ هو ما صدر عن الشاعرة: المَبْنَى الذي يتشكّل هنا من وحدات مروية متتالية تشكل سياقَ البِنية السردية، أي الوقائع والأحداث والصور المنظّمة بهيئة السلسلة، في مكان وزمان وخطاب تعبيري معيّن. أما المرويُّ له فهو المُستقبِل الضمني. والدلالة هي توقُّفُ حركة الأشياء لأجل مُحدَّد.

أمّا القصيدة الأم «ياء. نون السيدة» فهي الأخرى تتألّف من ٢٣ وحدة، كلّ وحدة تأخذ، في ترتيب السواد على البياض (أي من الكلمة المفتاح، إلى نظام الأسهم المتضادة الاتجاه، فالأشطر، فالجملة القُفل – إن جازت الاستعارة من الموشّح)... أقول: كلّ وحدة مبنية على فكرة، أو حالة، يتوجّه فيها الخطاب المُذكّر إلى المُتلقّي المؤنث (المرأة). وميزةُ هذا الخطاب:

أولاً: أنّه يرقى إلى سمة النشيد القُدْسي، يتوجّه به الإله المُحبّ إلى محبوبته – الإلهة.

ثانياً: أنّه يتقيّد بنظام تراتبي محدّد.

ثالثاً: أنّه خطاب إيحائي. أي أن صاحب الخطابَ هو دائماً مَنْ يقوم بالفعل: إضاءةُ «الجنّة السيدة»، الرسوُّ في مرفئها، مشاركتها قَضْم التفاحة المُحرّمة، الدخول في ثورتها، الانبعاث في لوحتها.. إلخ. لكن هذا لا يعني عدم فاعلية المخاطَب – المرأة السيدة. فغالباً ما يكون مصيرهُما مُشتركاً ملتحماً، وغالباً ما يلمّ أحدُهما شظايا الآخر لِيَبْعَث فيه الحياة من جديد. وبقدر ما يبحث أحدهما عن حياته في حياة الآخر، يلوذ أحدهما بموته في موت الآخر، ليفوزا معاً بالحياة.

قد تعيدنا هذه القصيدة في مبناها ورموزها وإشاراتها إلى تلك الحوارات والمناجيات التي كثيراً ما كانت تقوم بين الرّاعي دمّوزي والإلهة إنّانا اللّذيْن ارتبطت بهما الكثيرُ من مظاهر الحياة والطبيعة في دورة الفصول، وخاصة في فصلي اختفاء مظاهر الخصب ثم انبعاثها وفق القصّة المعروفة.

لكنّ الشعيرة التي تتجسّدُ هنا – كما، في قصيدة «تراتيل للماء والحب» التي تُحيل على المغزى نفسه، حيث يُجسِّد «إيا..» إله الحكمة والماء العذب، و«شالة» إلهةَ القمح والسنابل – تنتمي إلى تلك الشعائر المتّصلة بالخصب والحياة، ذات القُدسيّة الخاصة، والرمزيّة الفنيّة المعقّدة للشعر القصصي الألوهي القديم، حيث يلعب الجنسُ أو الزواج المقدّس دَورهُ الأساسَ في إخصاب الأرض والأرحام. فبدون هذا الزواج المقدّس بين إله الحبّ وإلهته، أو بين إله الماء وإلهة الزرع، لن يكون هناك قمح ولا خَصب ولا زرع.

الرقم (١١). وإشكالية قصيدة النثر

في هذه المجموعة الثانية للشاعرة وداد الجوراني: **احد عشرَ وتراً في قيثارة سومرية**[٢] هناك أكثر من إخراج غير مخرج العادة – على حدّ تعريف ابن رشد للشعر – وفي أكثر من موضع. ونبدأ بالعنوان «أحد عشر وتراً..» فَبِحَسب علمنا أنّ أوتار القيثارة السومرية سبعةٌ. وقد حرصت الشاعرة على التمسّك بهذا الرقم الطقوسي في **ياء. نون السيدة** كما لاحظنا، لكنّها هنا تزيده أربعة، من قبيل التكثُر، أو من قبيل التناصّ مع الأحد عشر كوكباً التي رآها يوسف ساجدين له والشمس والقمر.

على أيّة حال.. ليس الرَّقْمُ إلاّ اختياراً مقروناً، عادةً، بـ«نيّة» إثارة الدهشة أو التفاؤل، أو ربّما لتحقيق الانسجام بين العنوان والمتن، أو لأنّ الرقم كالحرف: استحضارٌ لخاصية الشكل وما يرمز له على رأي ابن عربي. وربما جاء الرقم على المجاز: فهو واحدٌ رُصَّ إلى واحد فصار ١١، وصار بذاك مختصاً بالوحدانية؛ فهو المنشأ والأصل، وكلّ عدد يليه هو من كثرة الآحاد. ولهذا قيل إنّ من خاصية العدد ١١ أنّه أوّل عدد أصمّ لأنّه ليس له جزء يُنْطَق به، ولكن يُقال واحد من أحد عشر، واثنان منه، وهكذا[٣].

الإخراج الثاني على غير مخرج العادة، هو القول: إن قصيدة النثر من اللاوضوح تبدأ، في الوقت الذي يُؤكّد معظمُ المعنيين بقصيدة النثر أنّ شروطها هي: الوضوح، والكثافة، والمجانية.

ولكن لا بأس، فحسب نظرية الجشتالت، تبدو الأشياء غامضةً في البداية، ثم تتوضّح كلّما اقتربْتَ منها أو اقتربَتْ منك. وهذا هو شأن الكثير من النظريات والعناوين التي تنطلق من الكلّيات إلى الجزئيات.

طبعاً الوضوح، واللاوضوح، مسألةٌ نسبية – كما أنّ مسألة ما إذا كانت «قصيدة النثر ليست قصيدة وليست نثراً» مسألة أُحجية مازال قصيدة النثر تعاني من تناقضها.

ويمكن أن نقول مع القائلين: إنّ الشعرَ شعرٌ والنثرَ نثر.. أو نقولَ مع فيرلنغيتي: إنّ كلّ الشعر الحديث نثرٌ. ولكنّنا لن نزيد المسألة إلاّ تعقيداً، إلاّ إذا اتخذنا حلاً وسطاً مع القائل: في الشعر قَدَر من النثر، وفي النثر قَدَرٌ من الشعر.. أو أن نذهب مع جان كوهين إلى أن الفارق بين الشعر والنثر فارقٌ كمّي: في كثرة الانزياحات أو قلّتها؛ فالشعر والشعري مبنيّان على المجازات والاستعارات، والشعرية (علم الشعر) حسب ياكوبسن لا تختصّ بالبحث عن الشعر في النظم، بل تبحث عنه في النثر أيضاً.

الحرب: فجوة في الرأس

عندما تكون هناك فجوة في رأس إنسان ما.. نراه يمشي كالسائر في نومه. ويعتقد البعض أنّ في رأس كلّ إنسانٍ فجوةً، تضيق أو تكبر، ويمكن تمييز ذلك بمعاينة ما إذا كان يمشي على الرصيف أم وسط الشارع المزدحم بالسيارات.

وفي زمن الحروب تكبر الفجوة هذه، وربما امتلأت بالشظايا. عندها يفقد الإنسان ذاكرتَه بالأشياء، عدا ذاكرة الحروب... أو تصبح هذه هي الذاكرة المهيمنة في أحسن الأحوال، حيث كلّ شيء يرتبط بالحرب: الموت والميلاد، والفرح والحزن، والارتحال والسكن، وتنحرف المفاهيمُ والمصطلحاتُ عن معانيها الأصلية، وتبطل الهويات والهوايات، حتى الضحك يصبح جارحاً. ذاك أنّ الشظايا التي تملأ الذاكرة تستجيب عادة لحجر المغناطيس الذي هو خارج إرادة الإنسان.

---

(٢) صدر عام ١٩٩٥ عن دار الشؤون الثقافية – بغداد.

(٣) **رسائل إخوان الصفا**: ٤٨/١ – ٦٠، دار صادر – ودار بيروت، ١٩٥٧.

وحيثُ انحرف الحجرُ، تنحرف الأفكار والرؤى والمشاعر.

وهنا نطرح قضيّتين:

القضية الأولى: هل الحبّ وَهْم أم إيهام؟

تقول الحكماء: إنّ الغرض الأقصى من وجود العشق في جِبِلّة النفوس ومحبّتها الأجسادَ واستحسانَها لها واشتياقها إلى المعشوقات المُفتّنة.. إنّما هو تنبيهٌ لها من نومِ الغفلة ورقدة الجهالة، وترقيةٌ من الأمور الجسمانية المحسوسة إلى الأمور النفسانية المعقولة، ومن الرتبة الجِرْمانية إلى المحاسن الروحانية. ذاك أنّ كلّ ما يُرى على ظواهر الأجرام وسطوح الأجسام، إنّما هو أصباغ ونقوش ورسومٌ صوّرَتْها النفسُ الكلّيةُ في الهيولى الأولى.. كيما إذا نظرتْ إليها النفوسُ الجزئيةُ، جُنّت بها، وتشوّقتْ نحوها، وقصدتْ لطلبها والتفكّر بها.. حتى إذا غابت تلك الأشخاصُ الجِرْمانيةُ عن مشاهدة الحواس لها، بقيت تلك الرسومُ والصور المعشوقةُ المحبوبةُ، مُصوّرةً فيها أعينُ النفوس الجزئية، صورةً روحانيةً صافيةً باقيةً معها معشوقاتُها، مُتحدةً بها، لا تخاف فراقها ولا فواتَها أبداً[4].

ولمّا كنّا – نحن البشرَ المنذورين للفناء بالحرب وسواها – في نومِ الغفلة، ونفوسُنا عريقة في عمائها، قصيرة همّتُها، فإنّك تجدنا لا نعشق إلاّ «التماثيل المصوّرة المُزينة» لنقص في نفوسنا وجِبِلّة في طباعنا..! نبحثُ حال «المُنكسِرة قلوبُهُم» عن المعشوق الأوّل، وقد ضللنا السبيل.

تلك صورة الحبّ – الإيهام. فما هي صورة الحرب؟ وما هي العلاقة بين الحُبّ والحرب؟ وهذه هي **القضية الثانية**.

هناك مَن يرى أنّ الحرب ضرورةٌ ومن طبيعة الأشياء.. وأوّلُ حربٍ وقعتْ في التّاريخ البشري كانت بين ولديْ آدم؛ ومهما تعدّدت التفاسير واختلفت، فالحب عاملٌ رئيس فيها. والحرب حسب أسطورة الخليقة البابلية، كانت عاملاً رئيساً في خلقِ الكون وفصل السماء عن الأرض.

لقد خُلِقَ الإنسانُ حكيماً، عاقلاً، مغترباً، مُتشيّئاً، عاشقاً.. ولكنّه خُلِقَ أيضاً، نارياً محارباً. فبالحرب يكسب حريّته ويكسب خلوده؛ وقتيل الحرب أزكى من أيّ ميْت أو قتيل آخر؛ والآلهةُ – التي هي في أصلها محاربة – تكرّمُهُ حين تمنحه الحياةَ الدائمةَ السرمديةَ كالآلهة: ﴿ولا تَحْسَبَنّ الذين قُتلوا في سبيل اللهِ أمواتاً، بلْ أَحياء عندَ ربّهم يُرزقون﴾.

فهل كانت الحربُ في خاطرِ الله من قبل أن يخلق البشر، ثم جعلها أحد نواميس حياتهم؟!

تقول الحكماءُ، أيضاً: يصطرع النّاسُ حتى يصلوا إلى السلام، إلى تناغم بين الأضداد، وتأسيسِ محبّة. فالحبّ لا ينشأ إلاّ من الصراع، والحبُّ قوّةٌ لقهر التشيّؤ وتأسيس التكامل بين طرفين. وهذا يعني طردَ التشيّؤ (أي معاملة النّاس كأشياء)، ومواصلة قهرِ الاغتراب باتجاه الانسجام والتكامل واليقظة. ولما كان الشأن في كلّ هذا يعود إلى اللوغوس Logos فإنّ المقاتلة الأهمّ تكون لحماية اللوغوس من الإسفاف أو الانحراف من المسائل الجزئية إلى الصور الظاهرية[5].

ميتازمن الحبّ والحرب

«ميتازمن الحب والحرب» إذن، أنطولوجيا خاصة، بالتكوين وتنظيم الخَلْق، بعد أن كان في بدء الخليقة، كلُّ شيء يعوم في فضاء العماء، وذلك وفق نواميس مُحدّدة. ولكن – لما كانت الحرب فوضى قبل أن تستقرّ في «التناغم المُختلف» – فقد حصل خلطٌ بين النواميس ME والطائرة ME8 نتيجة للتناظر في الرمز، فكان أن سقطنا في العماء مرّة ثانية.

إنّ خلق الأسطورة جوهر في عمل الشعر. والشاعرة هنا، منذ البداية، تأخذنا في رحلة أسطورية: المشيُ على الفرات، مصاحبة النخل والقار، شجرة آدم، طقوس أناهي وتعاليم إيلي.. إلخ. ثم تدخل الحرب، فتعيدُ تركيبَ الأسطورة المركّبة أصلاً من أساطير، بعضها ينتمي إلى الأدب الرافداني القديم، وبعضها إلى الأدب والمعتقد الشعبي، وبعضها من ميراث الحرب.

إنّ الأساطير هنا تعيد كتابة نفسها.. بمعنى أنّ النّص الجوراني بناءٌ من فسيفساء أحجار، تمّ تجميعها وإعادةُ تركيبها من أقدم العصور إلى الحاضر، وما يربط بينها هو الزمانُ والفضاءُ المكاني، وقد تمّ استدعاؤهما شاهديْن في التاريخ، بقوّة المخيّلة المشحونة بالتصوّرات وبالتجربة المحسوسة للمرئيات. وعلى سبيل التمثيل الأيقوني نأخذ هذا المقطع:

«آدم يتفرج وقد حنيتُ شجرته. أطبقت على صدرها صدري فوخزتني. ما الذي أتى بليليث عند ملتقى الأنهار؟! اللّغة التي في أناملي تزداد ارتباكاً. والطفلة التي في عيوني تتلفت جهةَ دجلة والفرات وتركض باتجاه الشجرة. والأفق الزئبقي مزروع بالكمائن.

أناهي تزحلقُ أطنان المبيدات، والمخرج يمنعني من التصوير. بعد أن تعبَ الحلفاء خرجنا من الشجرة والتقطنا صوراً كثيرة بالأبيض والأسود. هاجمونا لكننا كنّا قد دخلنا في لحائها فوقعوا في الفخ.

ضحك زيوسدرا من كل قلبه حتى ابتهجت الكاميرا بشدقيه.

هدّأنا المخرجُ أنّه سيشكونا إلى دائرة السينما والمسرح:

نحن عند ملتقى الأنهار يا يوسف.

يتهدّج صوته فيدهنهُ ببعض القهوة المرّة.

من داخل الشجرة يسعُل الهاتف:

أين صرتم؟ أقلقتمونا، احفظوا جيّداً «السفينة» كلمة السرّ فلا تغرقوها.

أنتم في بؤرة القلق، عودوا بسرعة أرجوكم.

قلتُ له.. لا تخف يا مديري، الشجرة النسّاجة تغطينا بالخيوط والثمر ولدينا من العتاد ما يكفي لكنّنا لا نحبّذ المشاغلة. لولا سطوة المخرج ولولا أنّه حذّرنا من عملية إنزال، لالزمناه أن يدخل دار الطراز ويحفظ عن ظهر قلب موشّحات العهد السعيد».

فهنا مزج – كما في السينما – بين الأشياء والألوان والأداءات: هناك شجرة آدم المُحنّاة في القُرْنة، حيث ملتقى دجلة والفرات. وهنا التاريخ بآلهته ولغاته وصراعاته ورموزه: ليليث، زيوسيدرا، نوح وسفينته.. وهناك الأحداث: الطوفان والحرب.. إلخ.

وهو ما يجعلنا أمام مشهد تصويري، أو فيلم سينمائي، تقوم العناصر المذكورة بأدائه في مكان معلوم، وزمنٍ يمتد من بدء الخليقة إلى اليوم.

الفوضى والنظام

على أنّ هناك مَن يرى أنّ ما يُهدّد العالم، ليس الفوضى وحدها، بل النظام أيضاً. فإذا افترضنا أنّ الشعر التقليدي نظام، وأنّ قصيدة النثر فوضى، فكلاهما، إذنْ، يُهدّد حقيقة الشعر.

ولكن، أوّلاً، ما حقيقة الشعر؟. إنّها، حسب هولدرين، حوار ميتافيزيقي بين الإنسان والآلهة، أو الميثولوجيا والواقع، ولا تُشْتَرَطُ العودة إلى الميثولوجيا القديمة؛ فالواقع كل الواقع، غنيٌ بالميثولوجيا. ولعلّ السريالية، على كلّ ما قيل فيها، أفضل ما مثّل ميثولوجيا القرن العشرين على مستوى الشعر والفنّ والأفكار والفعل الثوري، أو على مستوى الردّ

---

(٤) رسائل إخوان الصفا: ٣ / ٢٨٢ – ٢٨٣.

(٥) ينظر جدل الحب والحرب لهيرقليطس – ترجمة وتقديم وتعليق: مجاهد عبد المنعم مجاهد – دار التنوير/ بيروت ١٩٨٢، ص ٨١ – ٨٢.

على العقلانية ولاشعرية القرن أو الشعر المصطنع المُتحجّر. وتتجسّد هذه الميثولوجيا شعرياً في كثير من الأمثلة التي أنجزها الشعراء السرياليون، ليس أقلّها تحويلُ كثير من القصص القصير إلى قصائد نثر، واستخدام اليومي والعاديّ، بل تتجسّد أيضاً في القوّة التدميرية لنظام الأشياء واستخراج عالم الرؤيا الفردية الشخصية من الفوضى.

في قصيدة «نثرانية النساء» و«الشعر نثر، والنثر شعر» و«بيان النثرانية ١٩٩٥»، و«نثرانية النمل ومحنة المغلق» مثلاً، تتجسّد محاولةٌ لخلق لغة، أو أسلوبية شعرية لا تستجيب لغاية الشعر بِقَدْرِ ما تستجيب لحاجة.

صحيح أنّ «بيان النثرانية» يبدو كما لو كان «مانيفستو» يذكّرنا بالعشرات من بيانات السرياليين، لكنّه ينطوي على قَدْرٍ من المرونة يخرجه عن طبيعة المانيفستو التي غالباً ما تكون صارمة صادمة لها قوّة القوانين (عند صانعها في الأقلّ).

وبتعبير أوضح، فَأَنْ تصف النثرانية بأنّها «الجنس المُحدث الأحدث الذي تَنَفُّس حرية الذات قبل أن يتشفع له المجتمع هذه الخيانة» يعني أنّ الجنس هذا لم يخرج من معطف واحد بعينه، بل إنّ له انبثاقاً ودورةً تُشبه دورة الفصول في الأزمان والأماكن والأجناس.

«ماذا إذاً فعل جلجامش؟
وماذا فعلت انخيدوانا؟
قبل أن ينطلق الجنس السيار،
كانت انخيدوانا تحمل مشعلَها البنفسجيّ بيد
ومعلّقاتها النثرانيةَ في اليد الأخرى،
دون أن تعلن أنّها استدلّتْ على جبل البلّور
وسجّلتْ براءة النموذج.
عند الباب السابع من العالم السفلي
تجرّدتْ للموت عشتار عن نواميسها
إلا من ناموس النثرانية،
ابتلعتهُ على حين غرّة من شرطة الغالا،
فظلّ في دمها، مداداً لي..
وجّهوا عليها شعاعَ الموت،
وألقت في عيونهم شعاعَ النثرانية فانكفأوا.
انتزعت الحياة عشتار
وابتدأت الموجةُ البنفسجية بالاتقاد».

إنّ «جبل البلّور» استعارةٌ مشعّةٌ/ أو كناية عن المصباح فيه زجاجة، يتحلّل عندها الضوء إلى ألوانه الأصليّة، وتتحلّل الأجناس. إنّ النثرانية لونُ رؤية، واستقلالُ ذات، ولا شيء يمنع أن تكون جنساً ثالثاً، أو رقماً مستقلاً، لا أن تكون بالضرورة نتيجةَ تزاوجٍ بين جنسين: شعر ونثر، مثل مخلوق يأخذ من صفات الأبوين. النثرانية ولادةٌ على السليقة، قديمة ومُحْدَثة، فيها من المُعاصرة بقَدْرِ ما فيها عَوْدٌ إلى البداءة والبراءة. ولكنّها، اليوم، ولادةٌ جاءت في الزمن اللئيم: زمن العقم والجدب/ زمن الحرب واللاحُبّ.

أفخاخ النصّ

الحقيقة أنّ نصّاً - كالنثرانية - يمكن أن ينصب للقارئ ما يشبه الأفخاخ، أعني أنّه يطرح عدّة فرضيات، تفترض عدّة مواضعات، لأنّه يثير عدّة استجابات:

أوّلها: أنّ البنية السردية تغري بمتعة الحكي. فنحن أمام نصّ يحكي ولا يروي. هناك قاصٌّ لا راوٍ. لهذا فالعلاقة بين النّص والقارئ علاقة مباشرة فيها قدرٌ من الحميميّة.

ثانيها: أنّ الفرضيّة المُتاحة للقارئ للتأويل واكتشاف الدلالة هي على قدر مُتّسع من الحرية. فالنّص لا يحاول أنْ يفرض على القارئ دلالةً محدّدةً، بقدر ما يضعه أمام خيارات واستراتيجيات.

ثالثها: أنّ النّص يقدّم سُنناً غير متوقّعة، خلافاً لتلك التي ألفها القارئُ، أو كان لديه تصوّر أوّلي عنها في قصيدة النثر. إنّ هذا النّص أشبه بنظام «باروكيّ» يجمع بين جمالية اللّغة والسوسيولوجيا والتّاريخ (الميثولوجيا) وخاصيّات الخطاب الشعري: أعني العناصرَ اللّسانيّة والملفوظات البنيوية والتشكّلات التصويرية.

رابعها: [أنّ النصّ يقدّم] ما يُعرف بـ«الإشارات» وما أدعوه بنظام «السلسلة». والإشارات هي ما يدعوه إكو بـ«التكتّم» في النصوص الأدبية، بسبب من أنّ النّص الأدبي، أصلاً، هو عالم مُتخيَّل متحقّق من استعادات الذاكرة، لذا فهو ينطوي على ثغرات وإيهامات، يقوم القارئ نفسه بملئها وتأويلها.

أما السلسلة فهي نظام التكرارات والتوازيات، سواء في الصور أو الأحداث أو البنى التركيبية أو التقابلات بين ما هو زماني أو مكاني. وعلى سبيل المثال، فإنّ قصيدة «محفوظة الخَلْق: حينما في العُلى» تقيم توازياً بين أسطورة الخَلْق (اينوما ايلش) التي تقول:

«حينما في العُلى لم يكن للسماء اسم
وفي الأرض لم تكن هناك أرض،
وأبسو الأولي الذي منه سيُولد الآلهة
والوالدة تيمات التي ستلدهم جميعاً،
كانا يمزجان مياههما معاً.»

... وبين الحالة الناتجة عن الحرب التي أفرزت وفود الغربان بكثرة لافتة للنظر. والغربان - في القصيدة - ليس المعنيّ بها الطير بذاته، بقدر ما المعنيُّ هو الرمز. فالغراب، كما هو معلوم في المعتقد الشعبي، يرمز إلى الموت والظلمة والخرائب والفراق.

أما التوازي في الدلالة فهو التالي: في حين تدلّ أسطورةُ الخَلْق على الميلاد والحياة، تنصرف أسطورةُ الغربان إلى الموت والاختباء في قوقعة الذات. وهو ما يُولِّد، أيضاً، غربةً واغتراباً أنطولوجياً يهيمنان على المتن الذي يتشظّى أنثروبولوجياً، حيث القمعُ والاستلابُ يُغويان المرءَ بألاّ يرى الأشياء الجميلة إلاّ في الماضي: أغنيات كلمات، وأشياء أخرى؛ ويحملاننا على نسيان الفرح، وإخفاء الرغبات، وسدّ منافذ القلب أمام الحبّ، ويعودان بنا إلى زمن يُفترض أننا غادرناه:

«الله.. ما أروع أنْ أقفز إلى طفولتي
مع العائدين إلى الدنيا
أدخل في صندوق الدنيا
أحاول.. أحاولُ..
أن أتسلّق الكونَ إلى حبيبي»

لغة، مبالغة

قصيدة «على جسر المسيّب».. التي انتزعنا منها المقطع السابق.. ومعظم قصائد مجموعة **أحد عشر وتراً**.. قصائد لغة كما يدعوها هايدغر؛ قصائد «صدى الصمت» تحاول أن تلمس المحسوس والمرئي ولكن دون أن تقترب من تسميته، تاركةً للإشارات والعلامات مهمّةَ الكشف عن الأشياء وتسميتها.

وبمعنى آخر، فهي ميتا - لغة، حوارٌ بين نصوص يتدخّل فيه الزمانُ والمكانُ والألوان والأحداث والفكر وصور الأشياء في قَبْليّتها أو بَعْديّتها.

وبتعبير آخر، فإنّها أيقونة لفظية تمارس وظيفتّها الدلالية من خلال تجميع عناصر مختلفة، لكن لها ارتباطاتها واحتمالاتها المنطقية، أو اللامنطقية/ الفنتازية.

وفي العموم، فإنّ اللّغة، في هذه المجموعة، تتدفّق بقوّة وسرعة، وكأنّ الشاعرة تزدحم بالافكار والصور وتخشى التوقّف لئلا يضيع شيء منها، فتندفع قابضة عليها. وهذا ما يولّد الإحساس بتقنية تلقائية؛ فالجُمل مثلاً لا تنتهي بنهايات السطور، بل تندفع، ويكون اندفاعها أشبه بظاهرة الجريان الموصوف بها الشعرُ المرسل أو الشعر المنثور، خاصة في كتابات ويتمان في **أوراق العشب**. تأمّلْ مثلاً هذه المقاطع عن أسطورة الغربان التي سبق الكلام عنها:

«صدر القناة هو المكان الاثير الذي
تتنفس فيه تلك المخلوقاتُ المهاجرة:
الإحداثيات والجبهات، ومؤونة اللاعودة.

حين استغرقنا في النعاس، نهضت الغربان
التي في قنوات صدورنا فأكلتنا جميعاً.

*

في الحقول التي تُفضي إلى «الفحامة»،
تجدد الغربانُ لونَها السنوي..
تذكرنا أنّ واترلو تفزع السيّاح
سراديبها الشمعية.. لولا نابليون
لطفحت باريسُ بالخرافات.

*

على طول «القناة»، معاركُ طاحنة
لكنّها ليست حاسمة. المقاتلون
يحصدون فراغاً أسود، والغربان
تتلوّن بطحين المزارع.
تستبدّ المقايضة، وتنكمش العروض..
المقاتلون يأكلون الغربان، وينتقمون
للماضي من الماضي.. في زيّ موحّد
يصفّفون رؤوسهم على مذبح الأكيتو
ويحضرون لمسرح التشابيه.»

أو هذا المقطع من قصيدة «على جسر المسيّب..»:

«ثمّة معبد في التقاطع الذي في آخر الدنيا
دعاني الكاهنُ إليه، وإذ بدأ بتلاوة
تعويذة المحبّة، لم أعُد أراه، ورأيتُ
المصلوبَ الذي على النافذة، ليس
مسيحاً، وليس سجيناً مطلق السراح.
يفتحُ راحة يده على فمي، ويشدّ الوتر
بين شفتيّ لحن ما أزال أغنّيه حتى
نقطة التلاشي. أتذكّر أنني أوصلته إلى حيث
دخل الرياح الثماني...
وقال لي: انتظريني عند هذا الباب
وحينما غاب، إذا كلّ الأبواب متشابهات..
من يدلّني على حبيبي؟؟»

وكما يُلاحظ، قرّبت طبيعةُ اللّغة وظاهرةُ الجريان بنيةَ القصائد إلى البنيات السردية في المحكي العربي. فهناك الخطاب البلاغي للتأثير، والخطاب المجازي كمكوّن للشعريّة، والخطاب الكنائي لمقاربة الشعر من النثر. والخطابات هذه معاً تبتكر عالمها، موافقاً أو مناقضاً العالمَ القائم/الواقع.. أو بالأحرى تنتج غرابتها من أنقاض العوالم المهدّمة، أو التي تمّ تدميرها أو تفكيكها، لا من خلال الواقع فحسب، بل من خلال الصورة المُحدَثة بواسطة اللّغة أيضاً. خُذْ مثلاً، هذا المقطع من «نثرانية النساء»:

«في العام ١٩٠١، بعد أن أكملتُ رحلتي
الثامنة، عرّجْتُ على أحد المتاحف الشهيرة لأرى
نموذجاً
لطير الأبابيل.
قال العرّافُ: عليكم ببيوضه فكلوها.
غافلْناه، وربّيناها في الحديقة، وها هي
تتكاثر وتفقسُنا وتنافسُنا في الطعام
والشراب وقراءة الأسرار وكتابة
المذكرات والأشعار.
بعد قرن من المغامرات، انفضحَ سرُّ حبيبي
فتسلّلَ إلى رصفان قلبه والتمسَ الرحيل.»

فهنا نلمس ما يُسمّيه البعض: ألفة الغرابة. فطير الابابيل وبيوضها، على الرغم من أنّ أحداً لم يرها، تبدو كما لو كانت مألوفة. والشاعرةُ تُقيم معادلاً بين هذا «السرّ» في تربية هذه الطيور في حديقة، وبين «سرّ» الحُبّ. تقوم الكتابة بكشف هذا المخبوء - السّر، فيبطل مفعولُه، كما يبطل مفعول السحر بافتضاحه، وتبطل الغرابةُ بألفتها.

لكنّ ما لا شك فيه أنّ اللّغة لن تكون بذاتها هي ما يُمتع أو يُقرّب المُخيّلَ من ذهن القارئ، بل ما تحمله هذه اللّغة أو تُذكّر به، وخاصة ما يتجاوب ورغباتنا، أو يستثير مخاوفَنا، ويُربِك بشكل ما، استراتيجياتِ القراءة، ويزعزع القناعات.

الإشارات

فمن المعروف أنّ النّص الشعري، باعتباره لغة أو فنّاً لغوياً، يحمل أنواعاً من الإشارات ثلاثة، حسب ما ينقل ياكوبسن عن جارلس ساندرزبيرس، هي: الدلالة index والأيقون icon والرمز symbol، وهذه ترتبط بالنّص في عملية تزمُّن متضادة أو مُتجاورة. ففي الوقت الذي تربطُ فيه الدلالةُ الدالَّ بالمدلول بفضل القرب الحقيقي بينهما، يربط الأيقونُ الاثنينَ بفضل تشابههما الحقيقي. وأمّا الرمز فمبنيٌ على علاقة افتراضية بين الدّال والمدلول؛ فهو إذن متضاد مع الدلالة والأيقون، وهو مرتبط بالمستقبل و«يعطينا إمكانية حَزْر المستقبل»(٦).

أريد أن أشير من هذا إلى أن العلاقة بين الإشارات والميثولوجيا يمكن أن تُولّد أفكاراً كما تُولّد بنيات وأصواتاً تماثل العديدَ من الظواهر الشفاهية. فالقصائد، من خلال الحشد الهائل من الاستعارات والكنايات والرموز والإشارات، تجعل الكلمةَ تُرى كما تُسْمَع وتُفهم. تأمّلْ مثلاً، هذا المقطع:

«أكابر. في العمر الثاني أستطيعُ
أن أكتشف قمماً نَسِيَها المكتشفون
في آخر الأرض. أستطيعُ أيضاً أن
أجمّل فرحاً تسلّق برجَ الياس
فألْهَمَني. أقلّبُ تراب القلب
وتحزنُ، بصمت، الشظيّةُ التي في
ذاكرة أناهي. تجرحني ضحكاتُ
عبدالله. لا يعرف عبد الله غيرَ أنْ
يضحكَ ويناغي. تحتجّ البلابل
وتنقرُ شفتيهِ الورديتين.
أسمعها.. وهي تدغدغهُ.. حتى أنتَ يا عبدَ الله؟!
أسمعه.. وهو يهمسُ.. حتى أنتم يا عبيد الله؟؟»

فنحن نجد هنا حشداً من الإشارات المترابطة: إشارات لغوية، أيقونية، كلامية، تاريخية، تراثية.. تتنافذ مثل أشعة من خلال مصباح زجاجي (عَوْد إلى جبل البلّور!) مُتحلّلة، لكنّها تلتقي في مركز بُؤري هو ما نسمّيه بنية المعنى، أو إبداع المعنى.

وبالتأكيد، فإنّ المقطع الذي قدّمناه لا يُشكّل إلاّ وَحْدَة من وَحَدات النصّ. لكنّها وَحدة متتابعة، بمعنى أنّها علامة، أو صورةٌ من الوحدة الكلّية للنصّ. ويمكن أن نُشدّد على عبارة «برج الياس» تعبيراً أيقونياً عن ذروة الإحباط والخيبة لما سبق أن قيل لغوياً:

«منذ ربع قرن وأنا أبتكرُ قاموساً
أنيقاً. أُشذِّبُه وأضيف إليه
مصطلحاتي. أضفتُ مفردة زيف
لأقول: زيف كلّ ما اعتقدناه»

والحقيقة أنّ الوحدة الدلالية أو الثيميّة للنّص تنصرف إلى ما يمكن أن أدعوه: محاكاة الجدب وفقدان الأشياء الجميلة من خلال تكرار مترادفات من الأنساق تشير بوضوح إلى الجدب والفَقْد:

«دخل الامتحانَ حبيبي، ولم يخرجْ
حتى لحظة الكتابة. كَمَمْتُ حَسْرَتي
وقلتُ ذَهَبَ. قالت أيُهما؟
قلتُ كلاهما. قالتْ فأيّ اللفظيْن؟
قلتُ ذَهَبَ الذهب.

يَهربُون. أدهشوني. حينَ
أبكي أمتلكُ حريّتي. أُقبّلُ بعنف
من ودّعْتُهم. يجْذبُني الجبُّ
فأرى أصابعي تتساقط، واحدٌ
اثنان.. ثلاثة.. خمسة.. عشرة.
أعقدُ الحبل وأسيرُ على صراطٍ
يحترق. قلتُ: حتى أنت
يا عبد الله؟؟»

لكن النّص في الوقت الذي يُقدّم تفاصيلَ لمرئيات واقعية، أو ذات إشارات إيحائية - رمزية، مضادة لطبيعة الأشياء ومبدأ الخَلْق والتكوين (أساطير الخلق - مبدأ الاسم) فإنّه يسعى لأن يبدأ أسطورته: «الأسطورة تبدأ من سطوري التي أنزفها الآن». وهي أسطورة نفي النفي لإثبات السمات الدالة على الجدب والفقدان: موت الأطفال في مستشفيات الأطفال لخلوّها من الدواء والمعدّات اللازمة للعلاج، وموت المصابين بالأمراض المزمنة، والإصابة بفقدان الذاكرة لتشظّي الذاكرة، ثم

(٦) أفكار وآراء حول اللسانيات والأدب - رومان ياكوبسن، ترجمة فالح صدام الإمارة وعبد الجبّار محمد علي - دار الشؤون الثقافية - بغداد ١٩٩٠/ ص ٩٤ - ٩٥.

هناك المغادرون والشعور بالمَحْو أو فقدان الشخصية أو الشعور باللاآدمية إزاء كلّ المظاهر المحيطة بالمرء:

«منذ ربع قرن وأنا أبتكر قاموساً
أنيقاً. أشذّبُهُ وأُضيف إليه
مصطلحاتي. أضفتُ مفردة زيف
لأقول زيفٌ كل ما اعتقدناه،
أضفتُ مصطلح «أولبرايت» لأقول:
أولبرايت ليستْ من فصيلة النساء
بل ولا حتى من فصيلة العقارب.
أضفتُ مفردة أساطير لأنفي
أساطيرَ الخلق والتكوين. الأسطورةُ
تبدأ من سطوري التي أنزفُها الآن.
زهورٌ في مستشفى الطفل تسعلُ
وتموت. في بيوت الظل كائناتٌ
دائمةُ الخضرة تستعجلُ شبابها
وتموت. الطبيب يُطأطئ رأسَهُ
ويربّتُ على أدراجٍ خاليةٍ من الرحمة
مكتوب عليها:
موتوا تَصحّوا.»

*

«قلت له، لا أفكّرُ في السفر يا سيّدي
وهرعتُ إلى البيت لأمزّقَ ما علّقتُهُ على
حائط قلبي. شطبتُ تاريخ ميلادي
ومسقطَ رأسي. تخلّيتُ عن هواياتي
وهويّاتي ونسيتُ اسمي. تحيّرَ
ضابطُ الجوازات وقرّر إلقاء القبضِ
على أوراقي. ناولتُهُ صورةَ العرس
وشهادةَ حسن السلوك وعقدَ الزواج.
في ذاكرته شظيّةٌ من سلاحٍ آخرَ.
رأيتُها خلسةً في مصوّرات إكس
وعلى شاشة الحاسوب.»

شظايا.. شظايا في الذاكرة

عودة إلى العنوان «الشظية في ذاكرة أناهي» تضعنا أمام شفرتين رئيستين، هما: الشظية، وذاكرة أناهي. وكل واحدة منهما مُولِّدٌ لإيحاءات متضادة: فالشظيّة مُولّد الحرب، والذاكرة مُولِّدُ ما يشع عن التاريخ (الماضي). ولكن حين ترتبط الشفرتان معاً، تظهر الصورة واضحةً دلالةً على القتل. ولما كانت أناهي ذات نواميس، فالقتل هو قتل النواميس وقلب الأمور إلى مناقضاتها أو قلب المفاهيم إلى غير ما وُضعت له.

ولّما كان في العنوان انحراف، لأنّ الشظية لا تكون في ذاكرة الماضي، بل في ذاكرة الحاضر حيث يخزن الماضي، فإنّ النّص يتحوّل إلى متتاليات من الصيغ التي تُقدّم الصورة تلو الصورة كما لو كانت تُفرّغ من الذاكرة المكبوتة في حالة من التوتّر النفسي حيث المُولِّد المهيمن: عبدالله، في ذاكرة أناهي، مُغادراً، أو ضاحكاً، أو مناغياً أو مَلوماً: «حتى أنتَ يا عبد الله!» فهو يُولِّد اشتقاقات ويفرز تداعيات ويُعمّم مفهومات، ويتحكّم في أشكال الصيغ والرموز، محوّلا هذه السلسلة من الصيغ والرموز والاشتقاقات إلى شبكة مُتداخلة مُوحّدة: منظومة سيميولوجية تتجسّد أيقونياً في زمن الكتابة (منذ ربع قرن إلى الآن) وفي فضاء مكاني مُحدّد: (الصالحية).

أسرعتُ إلى الأرض أنظمُ في
حنجرتي بقايا ضحكة عبد الله.
لماذا لعبةُ الغربال يلعبُها الوطن مع عاشقيه؟؟
الصالحيةُ.. تعقدُ الصلحَ بين العواصم.
الصالحيةُ... تعبّدُ الدرب بين طربيبل والرويشد.
الصالحيةُ... مستودعٌ رائعٌ لتصدير العواطفِ
المحفوفةِ بالمخاطر. المسافرون يبكون
المودعون يبكون. أناهي تنشج
والجثّ يضحك.
الصالحيةُ... تنحتُ في ذاكرة الحصار أولادَنا.
نملأ بهم الشواغرَ ونُتبعهم بأولادهم.
مثل نزهة الشيشان مثلاً، أو كاللّعبةِ
في البوسنة والهرسك.

خلاصة

نخلص مما تقدّم أنّ الشاعرة تستخدم الأنساق نفسها في مجموعتيْها كلتيهما: في **ياء.. نون السيّدة وأحد عشر وتراً**.. وهذه الأنساق هي: التعبير بالرؤيا؛ تجسيد الأفكار والرؤى عبر صور حسيّة؛ اعتماد نظام تتابع الوَحَدات، وتكرار الوحدات، والعلامات الرمزية عن حالة موضوعية أو فكرة أو عاطفة. ولكنّها في **أحد عشر وتراً**.. أشدّ توتّراً وميلاً إلى السرد، واقتراباً إلى المحكي، أو من اللّغة الأولى:

«الشعر شعر
والنثر نثر
أعقد الخيط بين الموشح والنثرانية
وأبدأ المحاضرة!
أوزانٌ لا تعدُّ ولا تحصى
العاميةُ المقبولةُ، والعاميةُ المرذولة.
وطنٌ جديد بحواسٍ طازجة،
وغربةٌ تقصي القلبَ إلاّ عن أوجاع الغربة!!».

يقول هنري ميشونك في **راهن الشعريّة**: «إذا كان الخطاب ممارسةً للذات داخل التّاريخ، فإنّ القصيدة تعتبر التسجيلَ الأقصى للذات (وضعها وتاريخها) داخل اللّغة»[7]. وهذا يعني أيضاً كما يقول ميشونك: «أنّ طموح الشعرية هو أنْ تصير إنسانةً تاريخية للّغة، لا يعود فيها المعنى كُليّةً، ولا وحدة، ولا حقيقة، بل يصير منطقاً لاهيكلياً للتناقض والتعدّد والتجريب». وفي هذا:

أوّلاً: إعلاء للذات، ظاهراتياً، باعتبارها تنشد المعرفة، أو تبحث عن الحقيقة من خلال المطابقة بين المعرفي والواقعي.

ثانياً: إيثار أشكال المحكي، شأن الشكلانيين الروس، لكن دون أن تتنكّر لشعريّة الخطابات الأخرى.

ثالثاً: البحث عن نظام، أو أنظمة رابطة بين اللّغة والاجتماع كبنيات بينها ترابطاتٌ ولها استراتيجيات، تقوم مرّة على الإقصاء أو النَّفْي كمكوّن رمزي داخل الكلام، وأخرى على الدليل، ملموساً أو غير ملموس، فردياً أو عاماً. والقراءة الشاملة للنّص هي ما يوضح لنا «أن الأمر يتعلّق بدرجة تعميم عالية جداً تمّحي معها أيّة عملية فَرْدَنة»[8].

وباختصار يمكن القول إن اشتغال اللّغة الشعرية لدى الشاعرة يعمل على إنتاج فضاء نصّي تتداخل، أو تتفسّخ داخله، نصوصٌ متعدّدة؛ تتزمّن وتَتَبَنْيَنُ من خلال المزج بين الواقع والمُتخيّل، خالقةً تشكيلاً سيميائياً مُوسّساً ما يدعوه جان كوهين: بـ«الشعر الصوتي - الدلالي» أي الشعر الذي يعتمد من اللّغة، جانبيْها: الصوتي والدلالي[9].. وبؤراً من التوتّر والالتباس:

الشرق الطيّب مشروط بالسذاجة
هكذا التاريخ يُعيد نفسه
هكذا اللّغة تفجّر أبجديتها في أصابعنا
نتخفّف من الخواتم والأساور
ونفرح بما أتانا الربّ به
أصابع تتحرّك في كلّ الجهات
ووطن كسرتهُ الرّياح في كلّ الجهات
أحبُ الثوب الذي ارتديه
لولا بضعة زهور
توقظ الشوك في جسدي
حين لا أجد ورقاً
أكتب على تنّورتي؟!
يقرأني الأصدقاء
وتحبسني الدهشة
عجباً!
لم أسرقهم ما تحت ثيابهم
فلماذا يا ترى،
يلبسون تنورتي؟!
ليس شعراً ما أكتب
وليس نثراً
فلماذا يتلبّسُني الوهمُ فأصدق؟!»

بغداد

(٧) ترجمة عبد الرحيم حزل - منشورات «تواصلات» مراكش - المغرب ١٩٩٣ - ص ٣١.
(٨) جوليا كريستيفا: **علم النص**، ترجمة فريد الزاهي - دار توبقال - الدار البيضاء - ١٩٩١ - ص ٧٦.
(٩) **بنية اللّغة الشعرية** - ترجمة محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال - الدار البيضاء - ١٩٨٦ - ص ١٢.

"لقاء الرواية في مصر"

انطلقت أشغال «لقاء الرواية في مصر والمغرب – أسئلة وقراءات» لالتقاط الأسئلة التي تشغل الروائيين في كلّ من مصر والمغرب، من خلالهم وتشغلُ من خلالهم كلّ الروائيين والنقّاد العرب. ذلك أنّ الأسئلة والقضايا والهواجس التي طرحت هي عينها تلك التي تهم الرواية العربية ونقدها عموماً. وهكذا فإنّ هذا اللقاء هو بمثابة «قمّة» روائية عربية صغرى تمهّد الطريق، بدون شك، لـ«قمّة» روائية عربية شاملة تُدرس فيها قضايا الرواية العربية وإشكالاتها في ضوء التبدّلات التي تراهن عليها. وقد حضر هذه القمّة الروائية الثنائية مجموعة من الروائيين والنقّاد المغاربة والمصريين نذكر منهم الروائيين المصريين: ادوار الخرّاط، وفتحي غانم، وبهاء طاهر، وإبراهيم أصلان، ومحمد البساطي، وخيري شلبي، وهالة بدري، ومنتصر القفاش... والنقاد المصريين: جابر عصفور، وحسين حمودة، وصلاح فضل... وأمّا الجانب المغربي فقد كان ممثلاً بنقاد من بأجيال مختلفة من الكتاب، منهم: محمد برّادة، ونجيب العوفي، ومحمد عز الدين التازي، وسعيد يقطين، وشعيب حليفي، وعبد الفتاح الحجمري.

وتكمن أهمية هذا اللقاء في محاولته تكسير حاجز الصمت الذي يطول العديد من القضايا التي تمسّ جوهر الإبداع والإنسان العربيين، كقضايا: الحرية والديمقراطية وحق الاختلاف واحترام الآخر... وهو ما ألمع إليه الدكتور جابر عصفور في كلمته في الجلسة الافتتاحية للّقاء، حينما أكّد على أنّ: «اللقاء هو لقاء للحوار. لم نأت لنتحدّث عن تاريخ الرواية المصرية. وإنّما جئنا لنمارس مع إخوة لنا وأقارب حوار الأقران والأكفاء. واللّقاء لا يعني أنّ واحداً منّا يمتلك الحقيقة والتجربة المكتملة، وأنّ الآخر ليس إلاّ تابعاً، بل جئنا ليستفيد كلّ طرف من الآخر».

إنّه تكسير لأسطورة المركز والمحيط التي فوّتتْ على ثقافتنا العربية الكثيرَ من فرص التطوّر والاغتناء. ولكنْ لا يجب أن يفهم من كلامنا أنّنا نتنكّر للخصوصيات التاريخية للرواية المصرية، والتي بوأتها مكانة ريادية في مرحلة من مراحل تكوّن النّص الروائي العربي، في مقابل حداثة النّص الروائي المغربي. فعلى امتداد قرن من الزمن استطاعت الرواية المصرية أن تبلور أسئلتها وقيمها الجمالية ضمن محيط ثقافي وسياسي ملتهب وخصيب وأكثر جدالاً من المحيط الإبداعي والثقافي والسياسي الذي تبلورت فيه قيمُ الرواية المغربية وجمالياتها. غير أنّ هذا التمييز التاريخي بين اللحظتين الابداعيتين في كلّ من مصر والمغرب لا يُخضع الكتابة كما عبّر عن ذلك محمد برّادة: «لمنطق التطوّر المطّرد نحو الأفضل ولا لمنطق محاكاة اللأحق للسابق. إنّه مجال مفتوح على كلّ الاحتمالات، يعلو وينخفض، ومكاسبُهُ لا تأتي نتيجة تخطيط بقدر ما تتولّد عن عناد المبدعين ومقاومتهم للواقع القائم ولتبريراته الجوفاء. من هذه الزاوية، فإنّ الأهمّ والأعمق عند الكاتب العربي، سواء اعتبر من المركز أو المحيط، هو مواجهة الأسئلة المشتركة المطروحة على المجتمعات العربية وعلى كتّابها».

لقد كنّا في المغرب في أمسّ الحاجة إلى التعرّف على التجارب الروائية ا حديدة في مصر، بعد أن مللنا من اجترار أسماء بعينها، وكأن النّيل المعطاء لم ينجبْ سواها. كما كنّا توّاقين إلى التفاعل والتخاطب مع اللحظات الإبداعية المنفلتة من جوقة الصخب الإعلامي، عنيت: تلك اللحظات التي تؤسّس لذاتها صوتاً متميّزاً ونبرة مسكونة بالتغيير. وهذا، في رأينا، ما أسّس له اللّقاء ونجح في تحقيقه.

كما كان المصريون في حاجة، هم كذلك، إلى التعرّف على حصيلة الإبداع الروائي المغربي وخصوصياته والوقوف عند أهمّ قضاياه المتميّزة، ولاسيّما أنّ مساراً روائياً مغربياً جديداً بدأ في قيد التشكل وشرع في فرض ذاته ورسم ملامح جديدة في الكتابة الروائية لا شكّ في ثراها وغناها، عبر استغلالها الواعي لمناطق بكر في متخيّل الثقافة الشعبية المغربية والتاريخ والذاكرة والأسطورة والحلم والاستيهام...

ولفهم ملابسات هذا اللّقاء المغربي المصري حول الرواية في البلدين، يجدر بنا أن نقف عند ورقة محمّد برّادة.

أهم الأسئلة التي تواجه المجتمعات العربية وكتابها في المرحلة الراهنة يجملها برّادة في استفساراته التالية: «ما الذي يستطيعه الأدب في مواجهة ثقافة الاستهلاك ووسائطها المغرية بالسهولة والسلبية؟ كيف نقيم علائق جديّة ومباشرة بالقارئ؟ لمَ الأدب؟ وما وظيفته في السياق الراهن المطبوع بسيادة الخطابات اللفظوية وتفاقم الشعور بالعجز المطلق؟».

ولم تكن فعاليات اللّقاء المغربي المصري تحتضن هذه الأسئلة للإجابة الحاسمة عنها، بقدر ما كانت تستفز السؤال في حدّ ذاته قصد توليد أسئلة فرعية أخرى. ومن خلال تتبّعنا لأشغال هذا اللّقاء، تبيّن لنا أن هناك أسئلة جديدة بدأت في اختراق حقل التداول الثقافي العام وحقل الإبداع الأدبي خاصّة وتتمثّل في أسئلة من نوع: ما وظيفة الأدب الجديدة؟ أيّة علاقة للأدب بالمتخيّل السياسي؟ فيما يفكّر الأدب؟. كما طُرحت أسئلة أخرى بدت تقليدية من كثرة تداول النقاش حولها في حقل الممارسة الثقافية العربية، من مثل سؤال الحداثة والواقعية، ومسألة اللّغة التي يُكتب بها النّص الروائي العربي وما تطرحه من إشكالات على مستوى التلقي خصوصاً إذا كانت تتمثل بقوّة الخلفية الثقافية المحلية: الحكايات الشعبية، اللهجة العامية...

خاصية أخرى ميّزت هذا اللقاء وتجلّت في الجمع بين القراءة العلمية التي أنجزها صلاح فضل وحسين حمودة، والقراءة العاشقة للنّص، التي سمّاها محمد برّادة بـ«القراءة المتحيّزة»، وهي التي تنسج، من خلال قراءتها، نصّاً إبداعياً موازياً للنّص الإبداعي المقروء. ويمكن بهذا الصدّد الإشارة إلى القراءة العاشقة والجميلة التي قدّمها الروائي المصري خيري شلبي لرواية الكاتب المغربي محمد عز الدّين التازي: **مغارات**. وتظل القراءتان معاً، في نظر ورقة العمل، «تشتركان في تأويل النّص المنقود، لأنّ التأويل يخرج القراءة من دائرة التلقّي السلبي ويلحقها بمجال التفاعل الإيجابي مع أسئلة الأدب والثقافة في سيرورتها العامّة».

والجمع بين القراءتين أكّد، في رأينا، أنّ مأزق النقد الروائي العربي يكمن في واقع انفصالهما. ذلك أنّ القراءة العاشقة التي تؤسّس قراءتها على التذوّق الفنّي الخالص للنّص، وعلى التجاوب الانفعالي والوجداني مع مسكوناته وتضاريسه، تبقى انطباعية متحرّرة من ضوابط النقد المنهجي، وهو ما يؤثّر على قيمة أحكامها التي تظلّ متسيّبة غير خاضعة لمنطق العلمية والموضوعية... في حين

والمغرب - أسئلة وقراءات»

أنّ القراءة العلمية الموضوعية تظلّ جافّة تفتقد إلى حرارة التذوّق الذكي للنّص والتفاعل الحايث معه بفعل الاستحضار المكثّف لترسانة المفاهيم والمناهج والجدل النظري والدوران في متاهاته والاستشهاد بأعلامه ومدارسه. ويبقى البحث عن إمكانية الجمع بين القراءتين هو السبيل إلى إيجاد مخرج لمأزق النقد الروائي العربي.

انعقد لقاء الرواية في مصر والمغرب في ظلّ شروط جدل مايزال يستحكم في تمفصل الوعي بالشكل الروائي باعتبار نشأته وتكوّنه ومرجعيته التاريخية. ولذلك وجد اللّقاء نفسه مضطراً لمواجهة هذا الطرح النظري الفضفاض، ومحكوماً، بالتالي، باتخاذ موقف حاسم منه. وفي هذا الصدد تؤكد ورقة العمل على «ضرورة تخطّي الجدال المتّصل باستيراد الشكل الروائي من آداب أخرى. إنّه شكل له جذور وبذور وتحققات في كلّ الثقافات؛ ومن خلال رحلته الطويلة عرف تنويعات وتحوّلات بفضل الإبداعات المتباينة؛ ومن ثم لا مجال لأن تتملّك ثقافةٌ ما، وحدها، شكلاً من أشكال التعبير خاصة عندما يتعلّق الأمر بجنس الرواية المفتوح على كلّ الأجناس، المتمصّ لكلّ الخطابات. وبترابط مع هذه النقطة، لا داعي للاستمرار في الانشغال بأسئلة مغلوطة عن شروط نظرية عربية للرواية، لأنّ الخصوصية بهذا المعنى ممتنعة، ولأنّ الأهمّ هو ما يودعه المبدعون في رواياتهم من تجارب وفضاءات وشخوص تشيّد متخيّلاً غنيّاً، حيوياً، مستفزاً لمخيلة القارئ العربي، محرّضاً له على التأمّل والاستكشاف والانتقاد».

أسئلة من وحي اللقاء:

أ – المسألة التي تطرّقتْ إليها ورقةُ العمل التوجيهية للّقاء، والمتمثّلة في تسجيل تجاوز الرواية العربية للقيود المفروضة عليها عبر المتخيّل السياسي، تبلورت بشكل عميق في إطار الجدال الذي اشتدّ بين أنصار الحداثة وأنصار الواقعية.

فقد اعتبر أنصارُ الحداثة، وفي مقدّمتهم إدوار الخرّاط، أنّ الحقائق القديمة لا تخضع لقانون الثبات والسكون. إنّ المتشبّثين بالحقائق القديمة والمستشهدين بثرائها وخصوبتها يتجاهلون بأنها قد استنفدت كلّ إمكانياتها في الحياة والاستمرار بالهيئة والشكل القديمين. ويقول الخرّاط معقّباً على رأي بهاء طاهر في الواقعية: «لا أتصوّر أنّ هناك إمكانية الآن لبلزاك جديد أو تشيخوف جديد أو حتى پيكاسو جديد. لقد أدّى هؤلاء مهمّتهم واستنفدوا، في تصوري، إمكانياتهم ومواضيعهم الثرّة والخصبة التي سنظلّ نغتني بها». غير أنّ هذا الثراء لا يمكنه، حسب إدوار الخرّاط، أن يوقفنا عن الفعل ونشدان التغيير والتجدّد.

الحداثة، عند الخرّاط، لا ترتبط بالتاريخ، بل تمتدّ فيه وتتجاوزه. والحداثة لا تضع في حسبانها جمهور القرّاء، بل تتجاوز لحظتها. ولذلك فَقُرّاء الأعمال الحداثية قلّة، ولا يتجاوزون في أحايين عديدة، زملاء هذا الكاتب الحداثي أو ذاك. وأمّا الواقعية فتميل إلى الارتباط المطلق بالقارئ، ولذلك تراها تحقّق أكبر نسبة من المقروئية، لأنها تقدّم للقارئ واقعه وتحاول أن تفعل فيه من أجل تغييره. ومثل هذه التحديدات للواقعية تثير إدوار الخراط وتدفعه إلى الإعلان عن تصوّره للواقعية والواقع: «أظن أنّ ما دار اليوم من حديث عن الواقعية باعتبارها رصداً للمظاهر الاجتماعية وللسلوك الاجتماعي وللأحداث اليومية والتحليل المعقلن للأمور والأشياء... إنّما هو إسقاطٌ لخصوصية الواقعية». فالواقعية، كما يراها الخرّاط، تعدو أن تكون تسجيلاً للمظاهر الاجتماعية والأحداث اليومية. إنّها ليست كائناً واحداً مادام الواقع يحتوي، في نظر الخرّاط: «على الحلم وعلى محتويات اللاّوعي، كما يتضمّن الفانتازيا والشعر، ويقوم على تكسير التسلسل الزمني الذي نجده في حياتنا الحميمة والعميقة. فليست المحاكاة القصدية هي الواقعية، بل هي موافقة تقليد من التقاليد له مشروعيته وله ضرورته التاريخية وله بقاؤه. لكن ليست هي المعيار النهائي للحكم الأخير على ماهية العمل الفنّي الحق».

لكن هل يكفي أن يظهر التفكّك والتشظّي في جسد النّص لنكون أمام مشروع حداثي؟ ماذا يمكن أن نقول بخصوص روايات عديدة حداثية لا تحقّق التشظّي والتمزّق في جسد نصوصها؟

أسئلة عديدة تواجه الحداثة والواقعيّة معاً. وانطلاقاً من الجدال الدائر بين النزعتين يتطوّر النّص الروائي العربي وينفتح على أسئلة تتجاوز المدرستيْن، نحو امتلاك رؤية متحرّرة لمفهوم الكتابة.

ب – سؤال الخلفية الثقافية [للقارئ]، وأسئلة من نوع: هل من الضروري استحضار القارئ العربي أثناء لحظة الكتابة؟ هل يُضحّي الروائي بجزء من متخيّله الاجتماعي المحلّي ليحقّق نسبة مهمة من المقروئيّة في الوطن العربي؟ أم يلتجئ إلى أساليب توفيقية تحافظ على الخلفية الثقافية المحلية والقارئ العربي في الآن ذاته؟ هل نحتاج إلى قواميس عربية تضبط دلالات بعض التوظيفات اللّغوية ذات المحتويات الثقافية المحلية؟

أعتقد أنّ مسألة تلقّي النّص الروائي العربي لا تنحصر في علاقة الكاتب والقارئ المنتمين لمنطقتين عربيتين مختلفتين من حيث العادات والثقافات واللهجات، بل إن الإشكال يظلّ قائماً حتى داخل البلد الواحد الذي تتعدّد فيه الثقافات واللهجات. فما يكتبه، مثلاً، روائيّ من جنوب المغرب يصعب في البداية تملّك علاماته وفكّ رموزه من طرف قارئ من شمال المغرب. وتظلّ، في نظري، القراءة المتكرّرة والمتأنيّة والصابرة هي السبيل الأوحد إلى استيعاب النّص وفهم سياقاته الملتوية.

ج – تتميّز الرواية المصرية عن الرواية المغربية باستحضارها لما سمّاه جابر عصفور بـ«الارتحال إلى النقيض/ الشبيه في منطقة النفط». فقد احتفت العديد من الروايات المصرية بهذه الثيمة؛ ويمكن أن نذكر رواية إبراهيم عبد المجيد **البلدة الأخرى** مثالاً على ذلك. غير أنّ السؤال هو: هل تُستَغَلُّ هذه الثّيمة في كلّ الروايات العربية؟ وما هي إمكانية إغنائها لمضامين النّص الروائي؟ وإذا كانت لا تحضر، مثلاً، في النّص الروائي المغربي، فهل يعني ذلك أنّ هناك دلالة وراء هذه الغياب؟ أم أنّ أمر الرحلة إلى الآخر النقيض/ الشبيه في منطقة الخليج لم يحققه الكاتب العربي بعدُ على مستوى الواقع الحياتي؟

من مراسل مجلة الآداب:

عبد الحق لبيض



الخوف من الإبداع الخوف من الحرية

عمر حفيظ

ما الذي يمكن أن يحدث للمسلم الراسخ في الإيمان عندما يقرأ قصيدة «التعويذة» لعبد المنعم رمضان؟[1] هل سيتخلى عن إيمانه ويعلن كفره نادماً على ما فاته؟

ما الذي يمكن أن يحصل عنما يقرأ هذه القصيدة كافرٌ؟ هل سيزداد كفراً وضلالاً؟ هل يحتاج الله إلى من يدافع عنه؟

إلى أين سينتهي سلوكُ التكفير؟

كثيرة هي الأسئلة التي تستبدّ بالإنسان وهو يقرأ قصيدة «التعويذة» ونصّ الدعوى المرفوعة ضدّ صاحبها!

هل يهاجر المثقفون والمبدعون ويتركون أوطانهم للعيش في فرنسا أو أمريكا هرباً من سكّين حادة أو رصاصة طائشة.. وقد تطولهم هناك أيضاً؟!

لمن ستبقى هذه الأوطان؟ هل سيقيم المكفِّرون على حدودها الجغرافية أسواراً وخنادق تحميها وتحميهم من الآخر؟! وماذا سيفعلون بالأقمار الصناعية والطائرات الأشباح والغواصة الدبابة وحاملات الطائرات؟

يبدو أنّ المشاكل كلّها قد حُلّت في مصر بقدرة قادر، ولم يبق إلاّ عبد المنعم رمضان وقصيدته «التعويذة»!

إذا كان ذلك كذلك، فاعدموه ولن يحتجّ عليكم أحد!

إلى من يحتاج الله؟ أيحتاج إلى من يجعله دوماً رمزاً للخير والحقّ والجمال والعدل... أم إلى من يوظّفه في حسابات سياسية دنيوية ضيّقة فيها الكذبُ والنفاقُ والخداع والربح والخسارة؟!

إنّ سلوك هؤلاء المكفّرين.. يؤكد أنّ القمع شرط وجود بالنسبة إليهم. فكلّما ضاق الخناق على الديمقراطية والعقلانية والحرية في المجتمعات العربية ظهرتْ هذه الجماعاتُ معلنةً قدرتها على تخليص المجتمع من أزماته ومآزقه وتطهيره من رموز الشرّ والفتنة... ومن هؤلاء الشعراء طبعاً!

وإنّ الصراع بين الحاكم الآن والسّاعي إلى الحكم ليس إلاّ صراعاً على السلطة وامتيازاتها. وبين طرفي الصراع يصطلي النّاسُ بنار السؤال عمّا يمكن أن تؤول إليه الأمور؟! فالطرفان مسلّحان مادّياً ومعنوياً، وكلاهما يتربّص بالآخر، وقد يغازله بحسب ما تفرضه المصالح، وتشهد بذلك الوقائع اليومية. وأمّا الأعزل الوحيد الذي لا يملك إلاّ صوته ليتكلّم أو يصرخ في أقصى الحالات فهم نحن: النّاس التائقين أبداً إلى الحرية.

لقد كان الإسلام يمثّل عبر التّاريخ مصدرَ المشروعية بالنسبة إلى الحكّام والمتمردين على حدّ سواء[2]. وهذه هي محنة المجتمعات العربية لا شفاء منها إلاّ بالفصل الواعي والجريء بين المقدّس / الدّين والمدنّس / الدّولة بأشكالها المختلفة.

الدّين بمعزل عن الشعر

قال أبو الحسن علي بن عبد العزيز الجرجاني الشافعي، متحدّثاً عن صلة الدّين بالشعر: «فلو كانت الديانة عاراً على الشعر، وكان سوءُ الاعتقاد سبباً لتأخّر الشاعر، لوجب أن يُمْحى اسمُ أبي نوّاس من الدواوين ويُحذَفَ ذكْرُهُ إذا عُدّت الطبقاتُ، ولكان أولاهم أهل الجاهلية ومن تشهد الأمّةُ عليهم بالكفر، ولَوَجَبَ أن يكون كعب بن زهير وابنُ الزبعري وأضرابُهما ممن تناول رسولَ الله صلّى الله عليه وسلّم وعاب من أصحابه بُكْماً خرساً وبكاء مفحمين. ولكن الأمرين متباينان والدّين بمعزل عن الشعر»[3].

هذا النّص هو من القرن الرابع للهجرة، أيام كان ثمة عقلٌ تمييزيّ قادرٌ على تسمية الأشياء بأسمائها الحقيقية والفصل بينها دون تلكؤ! ولكنْ ألا يمكن أن نعدّ هذا النّص، على قصَره، بياناً تأسيسياً في النّقد؟ فالواقع أنّه يعكس وعياً حادّاً بالتمايز بين مجالين مختلفين في البناء والمقاصد، ويعنينا في هذا السّياق أن نتحدّث عن النّص أو المجال الشعري أساساً.

إنّ النّص الشعريّ نّص إنشائي تخييلي، علاقته بالواقع شفيفةٌ لا تُفهم إلاّ

---

(١) **الآداب**، عدد ٣/٤، ١٩٩٦.

(٢) عبد المجيد الشرفي: «الإسلاميون أعداء التحديث أم ضحاياه؟» مقال ضمن مجلة **الوحدة** (المجلس القومي للثقافة العربية) العدد ٩٦، السنة الثامنة ١٩٩٢.

(٣) القاضي الجرجاني: **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، دار المعارف للطباعة والنشر، تونس - جويلية ١٩٩٢ ص: ٦٦.

لكم تراثكم ولنا تراثنا

في سياق لا يخرج عن حدود النّص/ اللّغة بما فيها من مجاز متعدّد الوجوه والأشكال. فالنّص الشعريّ لا يحيل على ما هو خارجٌ عنه إحالةً مباشرةً فجّةً، وإنّما ينشئ لنفسه صلات بالواقع قوامُها التكثيفُ والإيحاءُ والإيماءُ. فهو عندما يحيل مباشرةً يكفّ عن أن يكون نصّاً شعرياً ليصبح نصّاً ذا طبيعة أخرى: فقد يكون [عند الإحالة المُباشرة] بياناً سياسياً أو وثيقةً اجتماعيةً أو تقريراً علمياً، غايةُ اللّغة فيه هي الإفهام، وفي مثل هذه الحالة يمكننا أن نبحث فيه عن مواطن الصدق والكذب وأن نحاسب صاحبَه على ذلك.

ولكن، هل كان نصّ «تعويذة» بياناً أو تقريراً؟!

حاشا أن يكون كذلك، لسبب بسيط وواضح وهو أنّ اللّغة فيه ذاتُ وظيفة جمالية إيحائية تتجاوز الوظيفةَ الإفهامية للّغة في البيانات والتقارير. ولعلّ التمييز بين وظائف اللّغة المختلفة، وبين الوظيفتين الجمالية والإفهامية أساساً واختلافهما من نصّ إلى آخر، هو الذي دعا العرب القدماء إلى التعامل مع النّصوص التي ورثوها والتي عاصرتْهم بوعي نقديّ غايتُهُ القصوى هي الكشفُ عن الجميل والغريب والعجيب في تلك النّصوص. وليس أدلّ على ما نقول، من نصّ الجرجاني الذي يدعو فيه دعوةً صريحةً إلى الفصل بين الدّين والشعر. بل إنّ نصّاً آخر لابن رشيق يجوّز فيه صاحبُهُ الكذبَ في الشعر؛ يقول صاحب **العمدة**: «ومن فضائله – أي الشعر – أنّ الكذب الذي اجتمع النّاسُ على قُبْحه حسنٌ فيه، وحسبكَ ما حسّنَ الكذبَ واغتفر له قبحَه»[4].

لماذا جوّز ابن الرشيق الكذب في الشعر، وهل كان الرّجل عديم أخلاق، وضيعَ الذّمة؟

سؤال لا يحتاج إلى جواب إطلاقاً، لأنّ الخلاف ليس خلافاً أخلاقياً دينياً، وإنّما المسألة في عمقها سياسية/ ثقافية. والسياسة والثقافة بعدان حضاريان موصولان بسؤال الوجود ذي الخصوصية: من نحن؟ ما خصوصياتنا الحضارية؟ ما الذي يحكم علاقة المواطنين، المختلفين ثقافةً ووعياً، بعضهم بالبعض الآخر؟ ما علاقتهم بالدولة؟ كيف تعاملهم أجهزتها؟ ما الصورة التي نريد أن نؤسّسها لأنفسنا؟ هل هي صورة العنف الماديّ والمعنوي والحروب الأهلية؟ أمْ هي صورة التعايش والتسامح والتواضع على الحدّ الأدنى وإعداد النفس لمواجهة الأخطار الحقيقية كالأمية في مستوياتها المختلفة؟ بم يمكن أن ندخل القرن الحادي والعشرين؟ بتكفير مثقفينا وتبديع شعرائنا؟!

لن تنتهي الأسئلة، والثابت أيضاً أنّها لن تصل إلى هؤلاء الذين يضعون أصابعهم في آذانهم خوفاً من الحقيقة.

إنّ نسبة الأمية في البلاد العربيّة حتى سنة ١٩٩٢ تبلغ ٤٨٪[5]، والأمية المقصودة هنا هي الجهل بقواعد القراءة والكتابة، لا الأمية السياسية أو التكنولوجية. فأيهما أخطر؟ هذه الآفة أم قصيدة «التعويذة»؟ وهل يؤمن هؤلاء الأميّون كما تؤمن هذه الجماعات؟ وماذا أعدّ المكفّرون لنصف العرب الأميين؟ أم لعلّهم لا يريدون أن يعلّموا أحداً لأنّ الحقيقة عندهم ثابتة أزلية متعالية عن التّاريخ ولا تخضع للتجربة؟.

إنّهم يريدون أن يعلموا النّاس كيف يطيعون فقط، لأنّ فكر الطّاعة – إنْ جاز لنا أن نسمّيه فكراً – لا يجيد إلاّ أمراً واحداً: وهو إعادة إنتاج الأمية ومشتقاتها كالتعصّب والاستبداد والعنف.

فكأنّ الجماعة لا يريدون لنا إلاّ أن نفتح عيناً واحدة على التراث لنرى الجعدَ بن درهم يُذبح لأنّه أوّلَ النّص بما لم يوافق رأي الخليفة الأموي هشام بن عبد الملك وواليه خالد القسري، ولنرى كذلك غيلان الدمشقي يُصلَب على باب دمشق لأنّه احتجّ على ثراء بني أمية الفاحش وفقر الرعية الذي بلغ حدّ العدم.

أليس من حقّنا أن نقول لهؤلاء: لَكُمْ تراثُكُمْ ولنا تراثُنا، لنا أن نفكّر في الآفاق التي كان يستشرفها الجاحظُ في رسائله و**حيوانه**، والمعرّي في **غفرانه** ولزومياته، والأصفهاني في **أغانيه**، والتوحيدي في **مقابساته**، والصوفية في أشعارهم والمعتزلة في مجادلاتهم؟. ولنا أيضاً أن ندافع عن حقّ الاختلاف وحرية الإبداع، باعتبارهما من الشروط التي تساعد الإنسان على استكمال إنسانيته، وباعتبارهما كذلك أمارتان على امتلاك الفرد لعقل يفرّق به بين نفسه وبين الأشياء[6]. والخطر كلّ الخطر، أن يعيش الفرد بلا عقل، أي أن يعيش براغماتياً انفعالياً. ومن يكنْ كذلك يعجز عن أن يؤسّس حضارة، بل إنّه قد يهدمها ويلغيها إن وجدها قبله.

***

أنّ القيم في المجتمعات نوعان:

● قيم آنيّة، وقد تمتد إليها قيمُ الماضي. والأمثل أن تكون هذه القيم عقلانيةً حتّى تتنكّب عن العشوائية والضبابية والإطلاقية.. والحدود بين هذه الصفات الثلاث ضعيفة.

● قيم استشرافية، ولا بدّ لأفراد المجتمع أن يراعوا في إطار هذه القيم ما يمكن أن يحدث من تحوّلات وأن يهيّئوا أنفسهم لتمثلها.

ويبدو أنّ نصّ «التعويذة» نصّ استشرافي بامتياز، ولذلك فقد أزعج المكفّرين وأقلقهم ودفعهم إلى إقامة دعوى ضدّ مؤلّفه. إنّها دعوى بالتأويل، أي أنّ صاحب الدعوى قد رفع أمره إلى المحكمة بعد أن أوّل. فلا علاقة في الواقع لهذه الدعوى بتقديم اسم الله أو تأخيره، وإنّما هو الغرق في النّص؛ فكأنّ صاحب الدعوى غريق لم يبق له إلاّ أن يصيح، وقد يتشبّث الغريق بقشّة. نقول هذا، ونحن ندرك أنّ المشتكي قد فهم النّص جيّداً وانتبه إلى أنّ هذا النّص الشعري يطرح قضية من أخطر القضايا في الفكر العربي

---

(٤) ابن رشيق: **العمدة**، تحقيق محمد محي الدّين عبد الحميد، دار الجيل ١٩٨١، ص: ٢٢.

(٥) **برنامج الأمم المتحدة الإنمائي، تقرير التنمية البشرية لعام ١٩٩٤**، الجدول الخامس.

(٦) وهذا هو تعريف المعتزلة للعقل. وما أحوجنا اليوم إلى تثبيته في حياتنا قاعدةً للتعامل بيننا وقيمةً من القيم التي نؤمن بها.

الإسلامي وهي قضية الحُكْم، ولكنّه لم يعرضها عرضاً مباشراً سخيفاً ضعيفاً وإنّما بسطها بطريقة فنيّة أسَّسَها على خصيصة إبداعية، وهي الخروج عن الثوابت في الكتابة خروجاً بدت مظاهره واضحةً: ومنها الجمع بين أنماط في القول متعددة كالسرد والوصف والحوار الباطنيّ، والمجاورة بين معجمات مختلفة كالمعجمات الدينية والمعجم الرومنطيقي والسياسي.

لا خلاف في أنّ المعجم الطاغي في نصّ «التعويذة» هو المعجم الدّيني. ولكنّ هذا المعجم نفسه معجم جامع، تجاورت فيه الرّموزُ والإحالاتُ على ما هو مسيحي ويهوديّ وإسلاميّ، على نحو ينبئ بأنّ الشاعر يعيد صياغة التّاريخ والواقع صياغةً فنيّة. وقد أتاحت هذه الصياغة أن يتعالق الشعريّ والديني والسياسي والحضاريّ تعالقاً خفيّاً، يكشف، بعد القراءة المتأنية، عن صلات للنّص بالواقع وعن قدرة الشّاعر على الصناعة ومحاورة نصوص أخرى كثيرة وتمثُّلها والاستفادة منها في إنشاء نصّه؛ هذا النّص الذّي نراه يولد من نواة / رحم:

– قالوا: يا مولانا
دُلّ على أطفالك
أيُّهُمُو يتولّى بعدك؟

– قال لهم: جزّوها
بعد قليل من رشاش الدّم
سيخرج بعضُ دخان
تتبعه أحجبة.

إن هذا الحوار هو بيت القصيد بالمعنى الذي كانت تعنيه العربُ قديماً. وقد كان أجدى للمدّعي أن يرفع دعوته مستدلاً بهذا المقطع الذي اجترأ فيه الشاعر على ركن يعتبره البعض من أركان الإسلام، وهو الخلافة. فالخلافة تحيل على مرحلة من تاريخ الإسلام، يعتقد الكثيرون أنّها أنموذج يمكن أن يُحتذى ويعاد إحياؤه.

أمّا أن يرفع دعوى بحجّة أنّ الشاعر قد أخّرَ اسم اللّه، فهذا كلام لا يُقنع، لأنّ التأخير سواء كان في الموقع أو في الوصف أمرٌ لا قيمة له، وذلك لأسباب كثيرة منها:

– ألسنا نجد في أسماء اللّه الحسنى اسم «الآخِر»، فهل يعني ذلك الاجتراء على اللّه؟

– هل كان اللّه هو الآخِر/ الأخير، حقّاً في الموقع في نصّ القصيدة؟

– أليست صفةُ الآخر، في الأسماء الحسنى، صفة تنزيه كالحيّ والقادر والعالم...؟

يثير هذا النّص ودعواه قضايا كثيرة، تتعلّق بالفهم والتعامل مع النصوص؛ والنّص القرآني من ضمنها. ومن هذه القضايا: كيف نفهم نصوصنا: على الحرفية أم على ا لمجاز؟ متى نجوّز هذا ولا نجوّز ذاك؟ لِمَ نقبل تأويلَ هذا ولا نقبل تأويل ذاك؟ هل ثمّة فهم واحد؟ هل ثمّة سلطة تشرّع لهذا الفهم ولا تشرّع لذاك؟.

إنّ المسألة ليست مسألة ذوقيةً مشروطةً بالأمزجة والأهواء، وإنّما هي مسألة إيديولوجية في عمقها سواء اعترفنا بذلك أم تعامينا عنه. ذلك أنّ صاحب الدعوى ما كان له أن يرفع شكوه وأن يتّهم الشاعرُ بمعاداة الإسلام والمسلمين لو لم يقف في النّص على بُعْد إيديولوجي يتعلّق بمسألة الحكم، ولو لم يفهم أنّ الشاعر يرفض – أو هو ينفر على الأقلّ – من شكل ما من أشكال الحكم.

وأنّ مسألة الحكم التي اختزلنا فيها النّص قد تنازعتها ثنائيةُ الظهور والاختفاء: فهي ظاهرةٌ في المقطع الذي اعتبرناه نواةً / رحماً؛ وهي خفيّةٌ في بقية المقاطع لأنّ النّص كثيف لتقاطع نصوص كثيرة فيه. وإنّ هذا التقاطع لا ينقص شيئاً من قيمة النّص ولا يهوّن من شأن الشعرية فيه، لأنّ الشاعر كيّفَ تلك النصوص الغائبة وبثّها في نصّه في سياقات مختلفة قد يبدو الحديثُ عنها أحياناً، اعتسافاً

«التعويذة»:	كان الملك يصلّي في داخله يسمع همس الملائكة ويطوّح نحو اللّه يديْه	انجيل مرقس ١/ ٣٥:	وفي اليوم التالي، نهض باكراً، وخرج إلى مكان مقفر وأخذ يصلي هناك.
«التعويذة»:	عرفت بأنّ السبت سيمضي فيه الملكُ إلى الصحراء ويخطف راعيةً من راع كنت أخاف إذا أصبحت السبت ...	انجيل مرقس ٣/ ٢، ٣، ٤:	فأخذوا يراقبونه ليروْا هل يشفي ذلك الرجل في السبت فيتمكنوا من أن يتهموه/ فقال للرجل الذي يدُهُ يابسة: قُمْ وقفْ في الوسط/ ثمّ سألهم: هل يحلّ في السبت فعلُ الخير أم فعلُ الشرّ؟ تخليصُ نفس أم قتلها؟ فظلّوا صامتين.
«التعويذة»:	كان الملك يحب الأيّام الهاربة ويحلم أن يركبها ذات مساء. • • كيف دخلت إلى بستاني؟	القرآن، سورة ص، الآيات ٢١/ ٢٢:	﴿وهل أتاك نبأ الخصم/ إذْ تسوّروا المحراب/ إذْ دخلوا على داود ففزع منهم، قالوا لا تخف خصمان بَغَي بعضُنا على بعض فاحكم بيننا بالحقّ ولا تشططْ واهْدِنا إلى سواء الصِّراط﴾.

		مع الأنبياء في القرآن الكريم (تفسير وقصص):	كان داود عليه السلام قد قسم أيّامه أربعةَ أقسام: يوماً للعبادة ويوماً للقضاء ويوماً للوعظ ويوماً لخاصة نفسه. وفي يوم من أيّامه الخاصة التي يخلو فيها إلى نفسه والتي لا يجرؤ أحد على تعكير صفو وحدته، إذْ برجلين يتخطيّان الأسوار في غفلة من الحرّاس ويدخلان عليه في محرابه ففزع منهما لهول المفاجأة[7].
«التعويذة»	قالوا: يا مولانا دلّ على أطفالك أيهمو يتولى بعدك؟	سورة النمل، آية: ١٦:	وورث سليمان داود وقال يا أيّها النّاسُ علّمنا منطق الطير وأوتينا من كلّ شيء إنّ هذا لهو الفضل المبين.
		مع الأنبياء في القرآن (تفسير وقصص):	ثمّ جعل داود ابنه سليمان وليّ عهده قبل أن يموت، ولمّا ولّي سليمان أتمّ عمل أبيه فواصل فتح البلاد[8].

ومهما يكن من أمر هذا التقاطع بين النّصوص، ودرجة توفيقنا أو تهافتنا في الإشارة إليه، فالمهمّ بالنسبة إلينا أنّ الشاعر لم يكن ناقلاً لنصوص، ولم يكن سارداً لرؤيته بوجهيْها – ما يحلم به وما يرفضه – بطريقة تنفّر منه ومن نصّه. وإنّما كان فنّاناً تصرّف في بناء قصيدته وجمع فيها بين الخبر والإنشاء والسرد والحوار وأنواع شتّى من المجاز والتشابيه. ولئن كنا قد أشرنا قبل قليل إلى هذه الظاهرة، فإنّنا نعيد الإشارة لنؤكّد أنّ هذا الجمع قد حوّل النّص إلى لوحة فنّية تشكيلية تجاورتْ فيها الألوان والظلال والأضواء، فتشكلت من الصور الظاهرة صورٌ أخرى وليدةٌ خفيّةٌ تحتاج في فهمها إلى رؤية وتأنٍ:

– لمّا انصرف الملك إلى خلوته
– كان يفكر في خمر العائلة
– ويشرب ابريقين
– ويجلس في الكرسي
– يرتّب ما لم يهرب منه
– أصابعه
– عينيه
– خطوط يديه
– بقايا الحلم.

يقابل هذا المقطع، مقطع آخر:

– لمّا خرج الملك إلى أخوته
– كان يفاخر بنبيذ العائلة
– ويشرب إبريقين
– ويلهو:
– رأسي صيغت من ذهب ابريز.

إنّ صورة الملك مختلفة من المقطع الأوّل إلى المقطع الثاني، وهما متقابلتان ومن تقابلهما تنشأ صورة ثالثة:

	الصورة في المقطع الأوّل		الصورة في المقطع الثاني
الملك	أخوته: الاجتماع، الاتفاق، السيادة، قوّة الملك. يفاخر: الاعتداد، المجد، التكبّر، الشرف، الهيبة. يشرب: شراب مفاخرة ومجد يلهو: اللامبالاة، التهوين من شأن الأشياء والاستخفاف بما حوله.	الملك	خلوته: الانفراد، الضعف، العجز، ضياع الملك. يفكّر: الحيرة، الخوف من الحاضر والمستقبل. يشرب: شراب هزيمة ونسيان. يرتّب ما لم يهرب منه: ضياع أشياء كثيرة إيذاناً بضياع الملك.

الصورة الوليدة

ملكٌ إلى زوال، وملك وعى أنّه يفقد سطوته / سلطته شيئاً فشيئاً ولم يبق له إلاّ أن يحلم!

الحلم الواقع: الحلم غريب لشدّة وطأة الواقع:

– في آخرة الحلم
– ينام الملك
– ويسعى النمل إلى ركبته
– لما يسقط

(٧) عفيف عبد الفتّاح طبارة: **مع الأنبياء في القرآن الكريم**، دار العلم للملايين، الطبعة الثامنة عشرة، ١٩٩٢، ص: ٢٧٩.
(٨) م.ن، ص: ٢٧٨.

ما الذي يبقى بعد سقوط الملك؟

***

إنّ الأصوات التي انفتح عليها النّص هي التي بقيت، وإذا اعتبرناها رموزاً فإنّها لن تكون إلاّ رموز قداسة على اختلاف الديانات. ومعنى ذلك أنّ ما بقي هو المقدس في حين تهاوى المدنّس وسعى النملُ إلى ركبتيه. فهل نقول، بعد هذا، إنّ الشاعر قد «حطّ من قدر الدين وأسقط من كرامته» (الكلام لصاحب الدعوى)؟ إنّ المدّعي لا يريد مناقشة ما يستحق النقاش فعلاً، كمسألة الشعرية وفروعها كالصورة وكيفية تشكيلها وأساليب بنائها وتردُّدها بين الوضوح والغموض في نصّ «التعويذة». ولذلك فقد لاذ بالإسلام يريد الإيهام بأنّه يدافع عنه وعن المسلمين، وهو في الواقع يدافع عن تصوُّره هو للإسلام والمسلم واللّه والحياة أصلاً. ولعلّ تفصيل القول في المقطع الذي عددناه نواةً / رحماً سيكشف لنا عن تصوّر المدّعي وطبيعته، وعما يتلجلج في صدره ولم يفصحْ عنه ومال إلى اتّهام الشعراء بأنّهم يتغزلون «في أنوار أعمدة الكهرباء وفي القوام المشوق للدواب التي تجر عربات القمامة» (والكلام طبعاً للمدّعي). والمقطع النواة / الرحم هو:

– قالوا: يا مولانا
دُلَّ على أطفالك
أيهمو يتولّى بعدك؟

نريد أن نقف عند كلمتين في هذا المقطع:

١ – «مولا – نا»: اللـه – البشر
مفرد – جمع: مفرد – جمع

اللّهُ يُطاع ولا يُسأل عما يفعل، والبشر يطيغون ويُسألون ولا حقَّ لهم في العصيان أو حتى السؤال. إنّهم يعيشون بلا كيف[٩] والولاية في الشرع تنفيذُ القول على الغير شاء الغير أم أبى[١٠]، والولي أو المولى هو من توالت طاعته من غير أن يتخلّلها عصيان[١١]، والموالي ورثة الرّجل وبنو عمّه[١٢]، والموالاة ضد المعاداة[١٣]. واضح، إذن: إن أغلب معاني «ولي»، تدور على مفهومي الطّاعة والتوارث.

٢ – «أطفالك»: ولم يقل «أبناءك». ولا فرق بين هذه وتلك من حيث البنية النحوية أو الصرفية أو العروضية، لكن الفرق شاسع من حيث الدلالة والتأويل: فالطفل هو الصبي منذ الولادة إلى مرحلة الاحتلام[١٤]. وإنّنا نزعم أنّ كلمة «ابن» محايدة فهي لا تحتمل أيّ معنى من المعاني التي تتّصل بكلمة «طفل» الموحية باللّين والضعف وانعدام التجربة وقصر النظر ونقص الاكتمال بنية وإدراكاً ووعياً.. وهذه كلّها صفات تتعارض مع شروط الخلافة / الولاية كما حدّدها ابن خلدون مثلاً، وهي: العلم والعدالة والكفاية وسلامة الحواس والأعضاء[١٥].

جملة القول إذن، أنّ ما اعتبرناه بيت القصيد إنّما يرشح بالسخرية من السائل والمسؤول في الوقت نفسه. فالفعل «دُلَّ» يبدو في ظاهره بصيغة الأمر، ولكنّه في سياقه ذاك يخرج عن الأمر والإلزام إلى معنى الرجاء. أي أنّ السائل لم يرضَ أن يتولّى شؤونه طفلٌ فقط بل إنّه يتودّد لمولاه أن يومئ إلى الوارث. وقد جاء في **العقد الفريد** «أنّ معاوية، لما أراد أخذ البيعة ليزيد وارثاً له ووليّاً للعهد، جمع وفوداً كثيرة وطلب آراءها، فتكلّم يزيد بن المقفع بما يُقنع على طريقة أصحاب الكراسي وبما يرضيهم: ثم قام يزيد بن المقفّع فقال أمير المؤمنين هذا، وأشار إلى معاوية، فإنْ هلك فهذا وأشار إلى يزيد، فمن أبى فهذا، وأشار إلى سيفه، فقال معاوية: اجلس فإنّك سيّد الخطباء[١٦]».

ما أشبه اليوم بالبارحة في أذهان البعض وفي الواقع كذلك.

من جعل الحكم وراثياً؟ ومن يريد أن يجعله كذلك؟

العقلانيون، المدافعون عن الحريّة والديمقراطية، حتى في معانيها الأولى البسيطة، المؤمنون بحق الآخر في إدارة شؤون المجتمع والتعبير عن الرأي بوضوح والنقد دون أن يتعرّض الإنسان إلى الاضطهاد... أمْ: الإطلاقيون الكليانيون المتكثون على الإيديولوجيات المغلقة الحالمون بتحويل النّاس إلى نسخ منهم؟

نعرف جيّداً أنّنا نحلم، ولعلّ أحلامنا بالغةٌ حدَّ الغباء إنْ كنّا ننتظر أن تتحقّق لأنّ السيادة اليوم وبالأمس هي للقوّة والعنف في أغلب فترات التّاريخ. لكن أليس إلغاءُ الحلم هو إلغاء الشعر؟ إنّنا نحبُّ الشعر وندافع عنه لأنّنا نحلم. وأن تكون شاعراً معناه أن تكون مختلفاً، وأن تؤمن بحق غيرك في أن يختلف عنك. وما قيمة الشعر إنْ لم يتأسّس على الحلم، وإنْ لم يكن موصولاً بالحضاريّ يُحاور ما مضى منه ويستشرف الآتي ليلغي الطمأنينةَ والسكينةَ ويبثّ الحيرةَ والسؤال وهل يمكنك في ظل النظام العالمي الجديد أن تتنبّأ بمن سيحكم غداً؟ عليك أن تحلم فقط!

قفصة (تونس)

---

(٩) سئل الإمام مالك عن معنى الاستواء في آية ﴿الرحمان على العرش استوى﴾ فقال: «الاستواء معلوم، والكيفُ مجهول، والإيمان به واجب، والسؤال عنه بِدْعة».
(١٠) (١١) الجرجاني: **التعريفات**: دار الكتاب المصري / اللبناني، ١٩٩١.
(١٢) (١٣) ابن منظور: **اللسان**.
(١٤) ابن منظور، **اللسان**.
(١٥) ابن خلدون: **المقدمة**، دار الجيل، بيروت، د.ت.، ص ٢١٢.
(١٦) ابن عبد ربّه: **العقد الفريد** دار الأندلس، بيروت، ١٩٨٨، الجزء الثالث، ص ٣٥٨.

رسالة اعتذار إلى صديق لم ألتق به

الصديق الكريم ليث الصندوق - بغداد:

اتاح لي بريد مجلة **الآداب** أن اقرأ رسالتكم، التي تحمل عنوانها الحزين: «رأسٌ /لغمٌ يقتل صاحبه». (**الآداب**، ٣/٤، ٩٦).

ولقد تأملت رسالتكم طويلاً، وكان التأمل المتجدد يفضي بي دائماً إلى شعور حادّ وحيد هو: الشعور بالخجل. وبالتأكيد فإنه يمكنني أن اتحدث عن الشعور بـ«مركّب الإثم» تارة، وبالشعور بالعجز المكين تارة أخرى، وأن أجد من الأسباب ما يرفع عنّي الضيق. غير أنّ هذا كلّه كان ينتهي بي إلى ما يجب الانتهاء إليه، وهو: الشعور بالخجل.

اشعر بالخجل، لأنّ الأمّة العربيّة تترك شعباً عربياً كاملاً نهْباً للحصار والمرض والموت اليومي والعناء الثقيل.... وذلك في فترة تهرع فيها كثيرٌ من الأنظمة «العربية» إلى مساندة إسرائيل في «حربها المستمرة ضد الإرهاب»... وكأنّ «شعب الله المختار» هو الشعب الوحيد الجدير بالحياة والاستقرار والسكينة، إن لم يكن هو الشعب الذي يحق له احتلال الأراضي العربية، ومصادرة الحقوق العربية، كي يكون بعيداً عن الأرق والاضطراب ومتمتّعاً بما شاء له أن يتمتّع به، بما في ذلك ركوب الإرادات العربية.

واشعر بالخجل لأنّ جموع الأمّة العربية والإسلامية مشغولة بما تودّ أن تنشغل به، ناسيةً، أو متناسيةً، شعباً عربياً ومسلماً، شاءت الإرادةُ الاميركية أن تلقي عليه بصفة «الإرهاب»، بدءاً بالعجوز الذي ابتلعه الموتُ بسبب نقصان الدواء، وصولاً إلى الطفل الذي لم يولد بعد.

وقد يبدو الأمر أكثر بؤساً وزرايةً لحظةَ الاقتراب من مشاغل معظم المثقفين العرب. ففي الوقت الذي يُترك فيه الشعبُ العربيُ في العراق لمصيره الحزين، ينشغل «قادة الفكر في العالم العربي» بحديث عن الحداثة وما بعد الحداثة وتحوّلات العالم الجديد وضرورات الواقعية الفكرية والتخلّي عن الأيديولوجيات القديمة والإقبال على الحوار الكوني........ إلى غير ذلك من صيغ كبيرة لا تقول إلاّ بما يأمر به زمنُ الهزيمة، الذي يرى في زمن التحرّر العربي الذي مضى سُبّةً وخطيئةً وخديعةً.... وكما تعلم أيّها الصديق العراقي، القريب والبعيد معاً، فإنّ المشتوم في هذا كلّه هو القول العربي الذي لا يريد أن يستسلم أمام مطالب «النظام الدولي الجديد» و«عصر السلام الجديد».

لقد كان من المفترض، وفي حدّه الأدنى، أن تتشكل لجانٌ عربيةٌ متعدّدة تطالب برفع الحصار عن العراق، أو تعمل على إرسال القليل القليل من الدواء إليه. وكان من المفترض أيضاً أن يكون المثقفون طليعة هذا العمل والصوتَ المحرِّضَ عليه. لكن ذلك لم يكن له مكان في زمن الخيبة المنسيّة تارةً والمشتهاة تارة أخرى. فبالإضافة إلى مبادرة مجلة **الآداب** النبيلة(*) فقليلةٌ هي الأفعالُ أو المبادرات التي تذكر أنّ هناك شعباً عربيّاً يعيش حياته اليومية وفقاً لمقاييس دولة الظلم المطلق في العالم، وأعني بها: الولايات المتحدة الأميركية.

ومع ذلك، وعلى الرغم من الظلمة الطاغية، فلا يزال بيننا قليلٌ من النوافذ الصغيرة. ومن هذه النوافذ المتبقية تسلّلتْ رسالتُك الحزينة إليّ... وهي رسالة ليس عليّ أن أردّ عليها بالتعاطف بل بشيء يتجاوز التعاطف، ولو بقدر، ولكن...

وأخيراً، فإنّني اتمنّى عليك ان تظلّ ممسكاً بخيط الضوء الواهن المتبقي، في انتظار يوم يتبدّد فيه الغبارُ ويولَد شيء قريب من «التضامن العربي المسؤول».

مع احترامي وتقديري

فيصل درّاج

دمشق

(*) المقصود: تخصيص الآداب عدداً كاملاً عن أدباء العراق تحت الحصار في نهاية عام ١٩٩٤ (**الآداب**)

لهذا لم ننشروها!

الدكتور سماح ادريس

تحية طيبة وبعد

إنّ أوّل عدد تمكنت من الحصول عليه هو العدد ٩ - ١٠ - ١١ من السنة الماضية وقد نال إعجابي وتبيّن لي مدى تقصيري عندما علمتُ أنّ عمر مجلّتكم الرائعة يتجاوز ٤٤ سنة. وليكن في علمكم أنّ من الأشياء التي نالت إعجابي أيضاً هو ما تطرّق إليه الدكتور نور الدين صمود عندما دافع عن الشعر العمودي وأشار إلى أنكم تهتمون بالشعر الحرّ دون الالتفات إلى الشعر العربي الأصيل، ثمّ انتقل من الدفاع عن قضيّة عامة (هي «الشعر العمودي») إلى قضيّة خاصة (قصائده هو). وتساءل لماذا لم تُنشر هذه القصائد؟ فأعجبني ردّكم الذي وعد الأخ بنشر القصائد لاحقاً. وفعلاً جاء العددُ الأوّل من هذه السنة ١٩٩٦ حاملاً معه قصائد صمود تاركاً للقرّاء حقّ إبداء الرأي فيها(...).

تصفحتُ العدد، فتأكّد لي أنّها [القصائد] لم ترق إلى ما تطمح إليه **الآداب**، وأنّ تأخير نشرها لم يكن مقصوداً بل لأنها قد لا تنال إعجاب قرّاء المجلة ورضاهم. وقد اعتمدتُ، يا أخي نور الدين، في رأيي هذا على ذوقي الخاص وبعض المعلومات اليسيرة التي تأكّد لي من خلالها أنّ الشعر ليس هو الكلام المقفّى والموزون فحسب، بل ما أَشعر النفسَ وأَطْرَبَها أو خلّف فيها تأثيراً انفعالياً. بَلْ مِنَ النقّاد مَنْ ذهب أبعد من ذلك، وقسم الشعر إلى قسمين: شعر مطرب وهو ما انتشى له السامع وأُعجب به، وشعرٌ مرقّص وهو ما جعل السامعَ يصل إلى مرتبة الرقص من فرط الإعجاب به. وقصائدكَ، أخي نور الدين، لم تُطْرِبْني ولم تخلّف أيّ أثر في نفسي، فكأنّني أقرأ أشياء تقريرية خالية من العاطفة والانفعال. والسبب في ذلك أنّك تحكّمْتَ فيها، وهو ما منعها من أن تكون دفقاً تعبيرياً ينبع من اللاوعي، فانحدرتْ بالتالي إلى النّظم الذي يعتبر مهارةً قد تبلغ حدّ الإتقان لكنّه يفتقد الروح وحرارةَ الانفعال المتدفق(...)

المنتاج عبد العزيز

أغادير - المغرب

حين حاصرني الجوع!

د. سهيل ادريس المحترم

تحياتي.. لكَ ولهيئة **الآداب**.. ولكلّ لبناني طالته رصاصة غاز يشاغب في هيئة الأمم المتحدة ليصدر قراره الجائر بحرمان لبنان من حق الدفاع عن ترابه.

بكيتُ لما سمعتَ بأنباء العدوان الصهيوني المغولي على الجنوب وذرفت دموعاً كالأطفال، إذ نقلت شاشاتُ التلفزة في بلادي صوراً مرعبة عن طائرات صهيونية أو أمريكية - على الأصحّ - تقصف قرىً محتشدة بآدميين من لحم ودم. وخجلتُ من نفسي ومن عروبتي لأنّني مغلوب على أمري، أحرث في الأرض كي أوفّر لعائلتي أرغفة من طحين أسود تتقيّأه حيواناتُ الحقل في بلاد الجوع والحرب.

أكلتنا الحربُ... بعثرتنا الحربُ، أقامتْ في أجسادنا زمناً طويلاً.. حاصرني الجوع، فاضطررتُ لبيع ثيابي أوّلاً ثم احتال عليّ أحدهم وأقنعني بأن أتخلّص من مكتبة تضمّ نفائسَ الكتب وأجوَدها لأدرأ غائلة الجوع عن العائلة. وفي المرّة الثالثة، اضطررتُ لبيع الملابس البالية والأحذية المتهرئة في سوق يجمع كلّ فئات المرتشين واللّصوص، محاولاً رأب الصدع الذي أحدثته الحرب في البيت العراقي.

صدقني.. أُصبتُ بنكسة حين فقدت كل ما أملكه من ثروتي الأدبية، وظلّ هذا الحدث يؤرقني ويستفزّني كلّما تذكرت أنّني فرّطتُ بكتب غسّان كنفاني أو دوستويفسكي أو أنطون تشيخوف وسارتر وحنّا مينة وجبرا.. وغيرهم كثير. عشرات المجلدات بعتُها من أجل رغيف مغمّس بدموع الضحايا والبائسين.

لماذا أكتب إليك؟ ولماذا أزيد همومكَ وأُوقظ أحزانك؟! إنّ ما يشفع لي بالكتابة هو هذا الإحساس الغريب الذي يربطني بأستاذ جيل ورثَ كلّ القيم النبيلة وأسهم في خدمة الحركة الحداثيّة فتجمع حول منبره أدباء الحداثة، وشعراء القصيدة الجديدة. وما يشفع لي أيضاً بالكتابة إليك هو هذا الالتزام النابع من ثورية الفكر والقصيدة الأصيلة(...)

خالد الخزرجي

بغداد

كل ما أملك!

الدكتور سماح...

يسرني كثيراً أن اراسلكم ومجلّتكُم **الآداب**، تلك المجلة التي لها مكانةٌ خاصّة عند الأقلام العربية الملتزمة والأصيلة. وبالرغم من عدم ورودها إلى بلدي منذ زمن بعيد، فإنّها بدات في الشهور الماضية تظهر من جديد، لتذكّرنا بأعدادها الرائعة التي كانتْ لنا يوماً ما مصدراً مهماً في دراستنا وبحوثنا.

الآداب هي عمرٌ بأكمله من التعب والإبداع والقلق والحرب. أشعر أمام هذه المجلة بكبرياء لا تُحَدّ. وإنني أقف بوجل أمام هذا الصرح الأدبي المهم.

شكراً لكم على كلّ شيء. هذا كلّ ما أملك!

علي عبد النبي الزيدي

الناصرية - العراق

ملفات "الآداب" القادمة:

I - التجريب في الرواية العربيّة - دراسات وفصولٌ قيْدَ الإنجاز.

II - المثقفون العرب والحريّة - دراسات وشهادات ونتاجات عن الحريّة، وتمثّلاتها في العمل الإبداعي.

III - البنيوية - حدودها وآفاقُها وحضورُها في النقد العربي.

IV - المدينة في الرواية العربية.

V - الترجمة والمثاقفة.

VI - المثقف الأمريكي الأسود: الموقف والمأزق.

يرجى إرسال مساهماتكم

الكلمتان الأخيرتان

عن الإنتخابات في لبنان!

مع صدور هذا العدد، تدخل «الانتخابات» النيابية اللبنانية فصولها الأخيرة في الشمال وبيروت والجنوب. ويبدو أنّ انتخابات جبل لبنان قد أرهصت بما ستكون عليه نتائج الفصول الأخيرة: استبعاداً للمعارضة على اختلاف صورها، وفي كلّ المناطق، وتكريساً لتحالف السلطات وبقايا ميليشيات الحرب الأهليّة.

وستحتاج الانتخابات إلى وقفة مفصّلة، نأمل أن نخصّص لها صفحات طويلة في العدد القادم من **الآداب**. ولكنّ هذا لا يمنع من أن نسرد دلالات ما حدث مؤخّراً:

أ – أبرزت الانتخابات أن التسلّط في لبنان لا دين لهُ. فقد «انتصر» تحالف الرأسمال «السنّي» القادم على جرّافات تحمل عنواناً مضلِّلاً (هو «الإنماء والإعمار»)... وقادة المجازر بحق الفلسطينيين والمسلمين والمسيحيين في مختلف مخيّمات لبنان ومناطق الجبل، أيّاً تكن هويّة هؤلاء القادة المذهبيّة والدينيّة... والأحزاب التي كانت يوماً تُقاتل المشروع الطائفي السلطوي فصارت جزءاً منه ومنظِّرة لـ«الإصلاح» من الداخل!

ب – تلطّى هذا التحالف بـ«صداقة مزعومة» لسوريا، فحجب معظم الأصوات المعارضة والشريفة. لكنّنا نشك بقدرة هذا التحالف على استثمار هذه الصداقة في صدّ أيّ عدوان إسرائيلي وشيك، ولاسيّما بعد استبعاد المقاومة وتهيئة ضربة أخرى للمعارضة في بيروت والجنوب والشمال!

ج – أظهرت النتائج أنّ طريق «المقاطعة» (التي انتهجها ميشال عون وغيره) غير سليمة، بل هي مضرّة ببعض الرموز المعارضة التي قرّرت المشاركة في الانتخابات. ولكنّ النتائج اظهرت أيضاً أنّ طريق «المشاركة» بهدف التغيير ساذجة. فالمشاركة، في وجه تحالف السلطات، وفي وجه التزوير، قد ترتدّ سلباً على المعارضة: فإن هي فشلتْ في الانتخابات وعارضتْ بعد فشلها رَمَاها النّاسُ بالنفاق، وإنْ هي نجحتْ في الانتخابات فإنّها في معظم الحالات فاشلة في تحقيق المطالب الجماهيرية من داخل النظام (على نحو ما بيّنت تجربةُ المعارضة الداخلية منذ انتخابات ٩٢).

ولهذا فعلى المعارضة، السياسية والثقافيّة، أن تفكّر بعد انجلاء ضباب الانتخابات، في أسلوب جديد، يتجاوز ثنائية «المشاركة/ المقاطعة»، ليعود إلى الجمهور «الصحيح والقادر» (بلغة تشومسكي) على إحداث التغيير وردع السلطة ورموزها.

س.س.إ

الطيب صالح

إذا لم تعد الجامعات تستطيع أن تمارس حقّها في اختيار كتب التدريس أو المطالعة، وإذا أصبحت تقبل الخضوع لأحكام الذين لا يملكون حق تقرير المراجع العلمية والثقافية التي يُنصح الطلاب بالعودة إليها، فمعنى ذلك أنّ مستوى هذه الجامعات قد انحدر انحداراً شنيعاً واستقال من مهماته ومن دوره في الثقافة والتثقيف.

إن في منع كتاب الطيب صالح **موسم الهجرة إلى الشمال** من التدريس في السودان إنذاراً بأنّ جميع الكتب الرائعة التي تشكل طليعة الآثار الرائدة في نهضتنا الإبداعية معرّضة للقمع والمنع. وقد لا يكون هذا مستغرباً في هذه الفترة التي تنحدر فيها الأنظمة العربية، على جميع المستويات، إلى مستوى الانحطاط. على أنّ ذلك يزيدنا إصراراً، نحن المثقفين الملتزمين، على محاربة هذا الانحطاط مهما كلّفنا ذلك من تضحيات.

س.إ